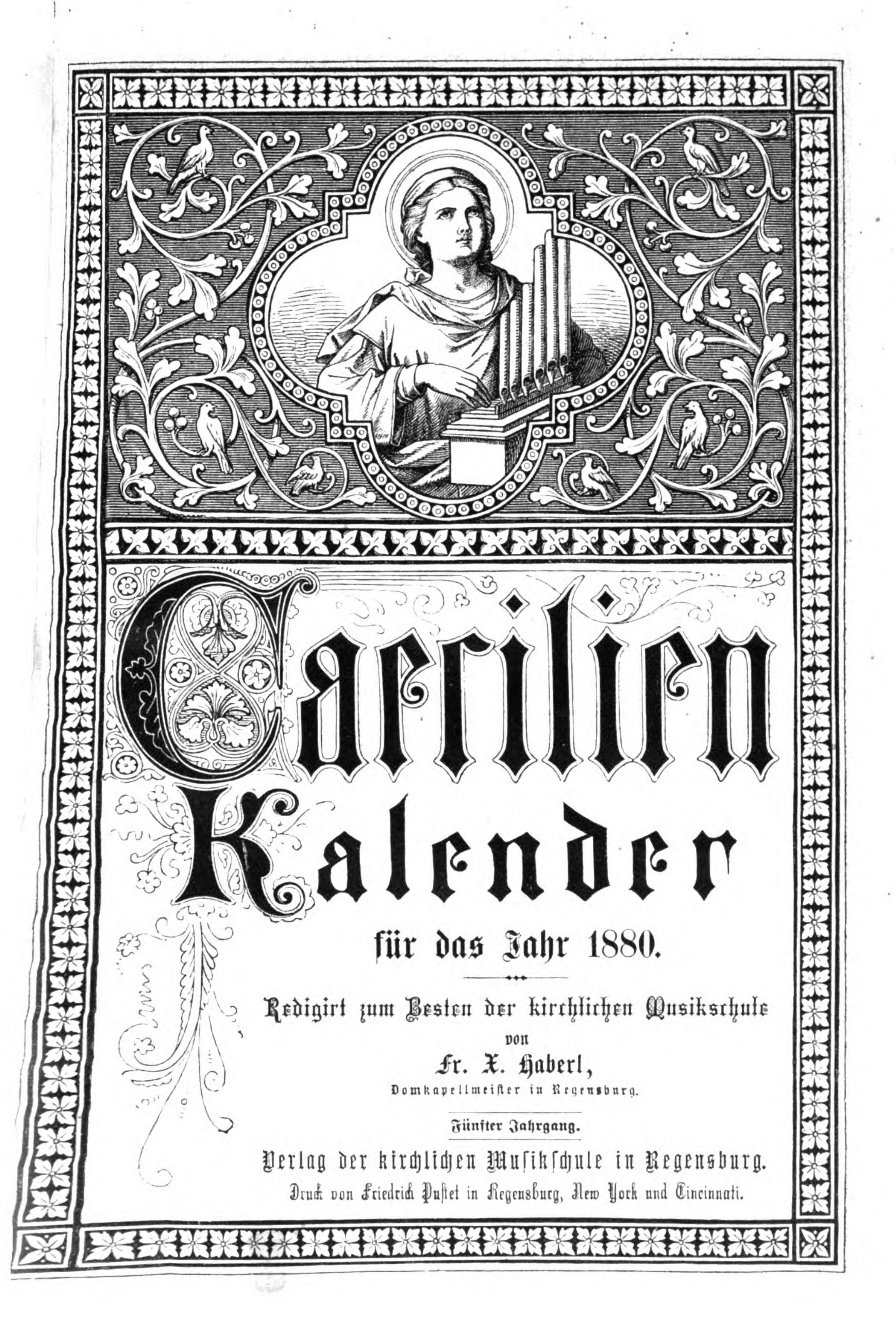
80


Digitized by Google


Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Cæcilien Kalender
für das Jahr 1880.
Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule
von
Fr. X. Haberl,
Domkapellmeister in Regensburg.
Fünfter Jahrgang.
Verlag der kirchlichen Musikschule in Regensburg.
Druck von Friedrich Pustet in Regensburg, New York und Cincinnati.



alendarium hieß bei den Römern das Schuldregister, Schuldbuch überhaupt, weil am ersten jeden Monats (Calendae) die Zinsen abgetragen werden mußten. Erst in späteren Zeiten nannte man die Listen, welche die einzelnen Tage des Jahres nach Ordnung der Feste enthielten und mit den Heiligennamen nach dem römischen Märtyrologium, sowie mit astronomischen und anderen Notizen versehen waren, „Kalender".

Diese kleine ethymologische Excursion glaubte der Unterzeichnete dem heurigen 5. Jahrgang des Cäcilienkalenders voranstellen zu müßen, um die Beibehaltung des Titels trotz der theilweisen Aenderung des Inhaltes motiviren zu können.

Drei wichtige Gründe haben ihn zu diesem Versuche gedrängt: 1) Zahlreiche Zuschriften äußerten sich, daß man durch die prächtige Ausstattung des C. K. auch im eigentlichen sogen. Kalendertheil sich abgehalten fühle, die leeren Seiten mit handschriftlichen Notizen auszufüllen. Für ausführlichere Bemerkungen sei der Raum zu gedrängt, und das ganze Buch, das man wegen des anderweitigen wissenschaftlichen, belehrenden und unterhaltenden Theiles gerne in seiner Bibliothek aufbewahre oder leihweise zur Lektüre abgebe, leide durch Notizen, die man flüchtig für sich, aber nicht für Andere hingeworfen habe. Wer für seine Einnahmen und Ausgaben, für kirchl. Verrichtungen und Notirung der kirchl. Aufführungen u. s. w. die löbliche Gewohnheit habe, ein eigenes Buch anzulegen, lasse die leeren Seiten des C. K. unbeschrieben, ihm seien sie unnütz; der



lateinische Kirchenkalender aber bedürfe je nach Diözesen dennoch verschiedener Abänderungen.

2. Für Oesterreich bedeutet das sogen. Calendarium soviel als eine Vertheuerung des Preises um 5 kr. wegen des Stempels; daher auch das von vielen Freunden des C. K. in Oesterreich ausgesprochene Bedauern wegen der Umständlichkeiten der Stempelpflicht die Verbreitung des C. K. nicht besser betreiben zu können.

3. Dem Unterzeichneten lag stets daran, den C. K. ohne Preiserhöhung dem Inhalte nach immer werthvoller zu machen. Daher wollte er einmal erfahren, ob man die 24 Seiten Calendarium nicht besser durch eine Musikbeilage von gleichem Umfange ersetzen könne, zumal jeder Käufer des C. K. erfahrungsgemäß auch noch einen oder mehrere unter den massenhaft erscheinenden „eigentlichen" Kalendern besitzt oder erwirbt.

Trotz dieser Aenderungen schien es unbedingt nothwendig, den bisherigen Titel beizubehalten, um Verwirrungen und eventuell großem Schaden der Redaktion vorzubeugen. Die Motivirung des bisherigen Titels: „Cäcilienkalender" nach Wegfall des „Calendarium" ergibt sich aber ungezwungen aus der ethymologischen Bedeutung des Wortes. Der C. K. war seit seinem Erscheinen und wird auch fernerhin sein: ein Schuldbuch für ein der heil. Cäcilia geweihtes Unternehmen (calendarium S. Caeciliae), nämlich für die kirchliche Musikschule in Regensburg. Der Unterzeichnete fühlt am 1. eines jeden der 12 Monate die Bedeutung des Wortes Calendae, Zahltag; denn am 1. Jan. und Juli z. B. muß er je 275 M., am 1. Mai und Nov. je 550 M. an Zinsen bereit haben, am 1. Sept. aber noch 9 Jahre lang das Resultat der Ziehung für die Loose der kirchl. Musikschule dahier abwarten; auch die übrigen Calendae des Jahres verschonen ihn nicht mit Ausgaben für den Zweck. Also ist der C. K. auch in seiner jetzigen Einrichtung im wahren Sinne des Wortes, ein Schuldbuch, und gewisse Monate sind nach Horaz (Sat. I., 3. 87) sogar als tristes Calendae zu bezeichnen, da der Unterzeichnete den sehr gewöhnlich gegen „Musikanten" erhobenen Vorwurf, daß sie die Zahlung ad Calendas Graecas*) verschieben, nie tragen und hören zu müßen gesonnen ist.

Für die Länder außer Oesterreich ist jedoch dem C. K. pro 1880 ein praktischer Wandkalender gratis beigelegt.

Die Red. ist nicht unbekümmert um das Urtheil der öffentl. Meinung über diese Neuerung, und bittet dringend um Nachricht, ob dieselbe dem C. K. mehr Thüren verschließt als öffnet. Freilich wird sie selbst nach einigen Monaten die Erfahrung machen, möchte aber doch auf etwaige Unannehmlichkeiten vorbereitet sein.

Diese Aenderung (sowie eine während der Monate August und September unternommene größere Ferien- und Studienreise des Red.) war auch die Ursache, daß der C. K. heuer um 6 Wochen später erscheint als gewöhnlich. Uebrigens besaß der Unterzeichnete mit unzähligen Gesinnungsgenossen von jeher eine gewisse Abneigung gegen jene zudringlichen Kalender, die schon 6 Monate vor dem neuen Jahre am Geldbeutel anklopften und bereits alt geworden waren, ehe das neue Jahr begann, für das sie Führer und Rathgeber zu sein versprachen.

*) „Ad Calendas graecas solvere" hieß so viel als „Niemals zahlen". Die griech. Zeitrechnung hatte mit der römischen Nichts gemein. Wer am 1. der römischen Zeitrechnung nicht bezahlte, galt als unsolid. Man betrachtete ihn als zahlungsunfähig und ging rücksichtslos gegen ihn vor.



Nun zum üblichen Rechenschaftsbericht! Der Unterzeichnete theilt den Besitzern von 4 % Loosen zum Besten der kirchlichen Musikschule in Regensburg mit, daß die 3. Ziehung von 5 aus 50 Serien heuer von einem Solosopranisten des Domchores unter den Augen der HH. Domvicare G. Jakob, geistl. Rath und G. Dengler, sowie des Unterzeichneten, programmmäßig vorgenommen wurde und folgende Serien ergab:

56, 22, 21, 39, 49.

Das Anlehensjournal besagt, daß Serie 21 und 22 laut Beschluß der Generalversammlung in Graz seit 1. September 1876 aus der Kasse des allgemeinen deutschen Cäcilienverein's der Musikschule geliehen sind. Es wurden demnach die seit dieser Zeit treffenden 4 % Zinsen im Betrag von 240 Mark an den Cassier des Vereins, Herrn Carl Pustet, ausbezahlt; die zwei gezogenen Serien aber gegen Serie 11 und 38 umgetauscht bis zu etwaigem Gegenbeschluß einer nächsten Generalversammlung. Serie 56, 39 und 49 waren nicht belegt.

Der gegenwärtige Vorrath von C. K. der früheren Jahrgänge ist folgender: Von 1876 — 937 Exemplare (147 verkauft), von 1877 — 958 (verk. 209), von 1878 — 1127 (verk. 132). Vom Jahrg. 1879, von welchem nur mehr 5000 Exemplare gedruckt wurden, restiren noch 607 Exemplare. Daraus folgt, daß „viele Freunde des C. K." warten, bis er 50 ₰ kostet, freilich zum Schaden (lucrum cessans) der kirchl. Musikschule, und daß die Berechnung (S. V des C. K. 1879) richtig war, — durch die kleinere Auflage haben sich weniger Kosten und darum mehr Einnahmen*) ergeben, laut folgender Zusammenstellung:

Herstellung von 5000 C. K. pro 1879 á 38 ₰ .		1900 ℳ.	— ₰
Cliché und Holzschnitte in demselben		803 „	20 „
		2703 „	20 „
Differenz auf die nach Oesterreich und in's Ausland gesendeten Kalender		71 „	27 „
Durch Frei- und Recensionsexemplare entgingen .		396 „	— „
Für Porto, Verpackungs- und Provisionsspesen .		187 „	55 „
		654 „	82 „
Noch vorhandene Exemplare		607 „	— „
		1261 „	82 „
	Dazu	2703 „	20 „
		3965 „	2 „

Es bleibt demnach für das Jahr 1879 aus dem C. K. ein Reingewinn von 1034 ℳ. 98 ₰ für die kirchliche Musikschule in Regensburg. Quod erat demonstrandum.

Die Verbreitung und Versendung des C. K. würde dem Unterzeichneten außerordentlich erleichtert, wenn diejenigen Persönlichkeiten, welche sich dafür interessiren und einen

*) Die für 488 Exemplare früherer Jahrgänge erzielte Einnahme von 244 ℳ. erlitt durch Kosten und Freiexemplare eine Verminderung von 38 ℳ. 65; Reingewinn = 205 ℳ. 35 ₰

**) Bei der Abrechnung im vorigen Jahre ist ein Subtractionsfehler gemacht worden; der Reingewinn für 1878 betrug 942 ℳ. 25 ₰.

Beruf zum Propagandamachen in sich verspüren, durch Postanweisung 10 *M.* an den Unterzeichneten einsenden wollten, für welche sie 11 Exemplare franco erhalten. Bei 20 Exemplaren werden zwei, bei 30 drei ꝛc. gratis zugegeben. Gerade die Bestellung von einzelnen Exemplaren, besonders ohne vorherige Einzahlung macht die meiste Arbeit und Mühe, und verursacht schließlich die größten Kosten, da sehr Viele das Porto für einzelne Exemplare beizulegen unterlassen, ja auf die Zahlung überhaupt vergessen.

Auf den Inhalt des C.-K. für 1880 eingehend, dürften nachstehende Bemerkungen willkommen und nothwendig sein.

Claudio Casciolini*) versuchte sich am Anfange des vorigen Jahrhunderts nicht ohne Glück im a capella Styl und hinterließ als Kapellmeister der Kirche S. Lorenzo in Damaso zu Rom eine große Zahl von Kompositionen, die einer Wiederaufführung nicht unwürdig sind. Das hier zum erstenmal publizirte Requiem für drei Männerstimmen ist in einer Unzahl von Abschriften in Italien (auch in Deutschland) verbreitet und wird in Rom sehr häufig gesungen. Denkwürdig sind dem Unterzeichneten die Aufführungen dieses anspruchslosen, beinahe ärmlichen Requiem's bei den Exequien des seligen Overbeck in S. Bernardo alle terme und dem Trauergottesdienst für Cardinal Reisach in der deutschen Nationalkirche zu Rom (1869 u. 1870), wo es durch den mit tüchtigen Männerstimmen verstärkten Chor der HH. Alumnen des deutschen Kollegs zu würdiger, ergreifender Aufführung kam und gleichsam die Approbation der bei beiden Gelegenheiten zahlreich vertretenen kirchlichen und weltlichen Würdenträger, Künstler und Kunstkenner erhielt. Seit dieser Zeit wartete der Unterzeichnete vergebens auf die Drucklegung dieses Requiem's, und bietet es nun den zahlreichen kirchlichen Männerchören in Klerikal- und Schullehrerseminarien u. s. w. zu schönem, ausdrucksvollem Vortrag an**).

Die nun im C.-K. folgenden Artikel, deren Verfasser alle genannt sind, werden sicher den Beifall der verehrlichen Leser erhalten und es obliegt dem Redakteur des C.-K. den eifrigen Herren öffentlichen Dank auszusprechen, da sie zum Besten der kirchl. Musikschule auf jedes Honorar Verzicht geleistet haben. Vom Artikel des H. Selbst „Zur Cäcilienfeier" sind Separatabdrücke à 20 ₰, in Partien zu wenigstens 20 Exemplaren 10 ₰ durch den Unterzeichneten zu beziehen.

Die Bilder im heurigen C.-K. sind: 1) Seite I. „Die wunderbare Messe des heiligen Gregor des Großen", Miniatur-Initiale aus dem 15. Jahrhundert, die wirkliche Gegenwart Jesu Christi in der heiligen Eucharistie vorstellend nach einer Legende aus dem Leben des heiligen Papstes und Begründers des liturgischen Kirchengesanges. 2) Seite 1. „Die Weihe der Kirchensänger" nach dem Pontif. Rom., Initiale aus einem Rationale des Wilhelm Durandus (14. Jahrhundert.) 3. Seite 13. „Die heilige Cäcilia vertheilt ihre Güter unter die Armen", nach Dominichino in S. Luigi

*) Fétis nennt ihn Casciatini, ein Fehler, der auch in den ziemlich werthlosen Nachtragsbänden von Arth. Pougin zur biographie universelle des musiciens nicht verbessert worden ist. Proske edirte von ihm ein 4st. Istorum est enim, Schrems das 8st. Angelus Domini descendit (beide in Mus. div. II. Band.), Lück eine 3st. unbrauchbare Messe, sowie drei 4st. Nummern, Witt in Mus. s. VI. Jahrg. aus meiner Bibl. ein schönes Miserere 4- u. 5st., Schott in Mainz eine 4st. Messe, die ohne das angehängte Kyrie und zweite Agnus Dei brauchbar ist. Das bekannte, bald Baini (ja sogar Palestrina!!), bald Casciolini zugeschriebene Panis angelicus ist ebenfalls von Letzterem. Meine Bibl. hat noch ein 4stim. Stabat mater und O vos omnes für gem. Chor, das hiesige Domarchiv ein 8st. gern gehörtes: „Zachaee festinans descende".

**) Die Einzelstimmen im Verlag der kirchlichen Musikschule kosten 70 ₰, die gedruckte Partitur einzeln ebensoviel.

dei Francesci zu Rom. 4) S. 21. Gregor der Große, Bild in einem Canon Missae des alten Kirchenschatzes zu Metz. 5) S. 29. „Poesie und Musik" aus einem Liber pontificalis des 13. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Rheims. Die 9 Musen inspiriren den Arion, Orpheus und Pythagoras. Die Personifikation der Luft mit den vier Winden ist als Quelle aller Harmonie dargestellt. 6) S. 43. Initiale A aus dem Rationale des Wilhelm Durandus, Mscr. des 14. Jahrhunderts. 7) S. 58. Zu der geistvoll geschriebenen „Engelstudie" besitzt die Redaktion einen reichen Schatz musicirender Engel in Photographieen aus Italien; aber deren Wiedergabe in Holzschnitt würde mindestens 600 Mark erfordert haben, daher begnügte sie sich mit dem bereits vorhandenen schönen Bilde Gaddi's. 8) S. 66. Die prächtige Initiale ist einem Mscr. des 15. Jahrhunderts in der Bibliothek des Stadtgebäudes zu Paris entnommen, das, ein Geschenk Firmin Didot's, beim Brande 1871 zu Grunde ging. Die Zeichnung stellt den Hauptaltar der berühmten Sainte Chapelle in Paris während der Ausstellung der kostbaren Reliquien vor. 9) S. 78. Die Vertreibung der Käufer ꝛc. ist nach einem Holzschnitt von Albr. Dürer, 16. Jahrhundert. 10) S. 84 — 86 entwarf und zeichnete die launige Feder des Herrn Baron v. Aufseß. 11) Die beiden Preisrebus sind von Herrn Domvicar G. Dengler erfunden und gezeichnet. Der Stoff war für dieses Jahr so reichlich, daß die Fortsetzung der früheren Artikel über die Verehrung der heiligen Cäcilia unterbrochen werden mußte. Auch ein alphabetisches und Sachregister über die Musikbeilagen von Dr. Witt's Musica sacra und Fliegenden Blätter von 1876—1880 incl., sowie über die Numern 304—467 u. s. w. des Cäcilien-Vereinskatalogs muß für den nächsten Jahrgang zurückgelegt werden.

Demungeachtet bittet der Unterzeichnete, für den C.-K. recht viele Aufsätze und Abhandlungen einzusenden und besonders glaubt er Freunde desselben auf die Mittheilung von Reden aufmerksam machen zu müssen, die bei Bezirks- oder Diözesanversammlungen fruchtbringenden Eindruck gemacht haben.

An dieser Stelle muß auch der Wohlthäter gedacht werden, welche der kirchlichen Musikschule in Regensburg Hilfe geleistet haben; zugleich seien die alten und neuen Mittel aufgeführt, welche derselben zu dauerndem Bestand verhelfen können. 1) Ein Priester aus Oberbayern sendete am Schluße des Jahres 1878 und auch im Jahre 1879 je 50 Mark = 100 Mark mit dem Bemerken: „Fructus ex edocendo artem musicam a sacerdote quodam percepti et Caeciliano eccles. Ratisbonensi attribuendi. Factum, modo nomine donantis diligenter detecto, ad aves pinguiores alliciendos referas!" „Vergelt's Gott dem unbekannten Geber!" 2) P. Utto Kornmüller schenkte der kirchlichen Musikschule eine sehr brauchbare Sammlung von Offertorien für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung, deren Verlag Herr Pustet übernommen hat. Dieselben werden bald erscheinen und haben der Musikschule ein Honorar von 100 Mark eingetragen. „Vergelts Gott!" 3) Die meisten Besitzer der in der 2. Ziehung 1878 verfallenen Loosnumern haben dieselben entweder umgetauscht, oder auf die Zinsen, einige auch auf das Kapital verzichtet. Die Namen dieser und aller zukünftigen Wohlthäter werden nach 9 Jahren, wenn die 12. Ziehung vollendet sein wird, nebst einem genauen Rechenschaftsbericht über Einkommen und Auslagen der kirchlichen Musikschule in einer eigenen Denkschrift in die Oeffentlichkeit gelangen. 4) Der „Verlag der kirchlichen M.-Sch. an autographirten Stimmen" (siehe Anzeigen) hat sich bisher wenig rentirt, mit Noth sind die Baarauslagen gedeckt. Dagegen sind der Musikschule durch den mit Gewerbeschein legitimirten Handel ihres Hausmeisters mit Harmonium bis 1. Oktober 1879 (siehe Umschlag des C.-K.)



446 M. zugeflossen. Die Instrumente empfehlen sich von selbst, nachdem sie an den verschiedensten Orten guten Absatz und die vollste Anerkennung gefunden haben. 5) Schankungen, Legate, Stipendien für die kirchliche M.-Sch. werden stets mit bestem Danke angenommen. 6) Der Verkauf der früheren Jahrgänge des C.-K. à 50 ₰ wird allmälig auch das todte Kapital in eine jährliche, wenn auch bescheidene Einnahme verwandeln, da neue Freunde des C.-K. wahrscheinlich die früheren Jahrgänge nachzubestellen sich entschließen werden. 7) Die wenigen noch vorhandenen Exemplare von Dr. Dom. Mettenleiter: „Grammatik der latein. Kirchensprache" und „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" versendet der Unterzeichnete für à 1 M. 8) Die bei dem Unterzeichneten eingeschriebenen Mitglieder des Palestrinavereines geben durch ihre Subscription der kirchl. Musikschule für jeden Band von Palestrina's Werken circa 1 M., und wenden so die Buchhändlerprovision der kirchl. Musikschule zu.

Aus diesen offenen Mittheilungen geht hervor, daß wir noch immer an dem Motto „Labore et constantia" für den Fortbestand der kirchl. Musikschule festhalten müssen.

Vier Jahre sind verflossen
Nicht ohne Sorg' und Noth.
Mit Arbeit unverdrossen,
Vertrauend stets auf Gott,
Beginnen wir ein neues
Mit Liebe und mit Lust.
„So wie es kommt, so sei es!"
Singt jedes Heit'ren Brust.

Diese Verse freilich sind nicht von Saphir*), auch nicht von einem unserer deutschen Klassiker, aber deßhalb schließt der Unterzeichnete seine einleitenden Notizen mit dem Wunsche, im C.-K. pro 1881 ein größeres Originalgedicht zum Lobe der heiligen Musik oder einen auf dieselbe bezüglichen Gegenstand publiziren zu können.

Hiemit Gott befohlen bis zum nächsten Jahr!

Regensburg, den 3. Oktober 1879.

Fr. X. Haberl, Domkapellmeister.

*) Das unter S. 82 mitgetheilte Gedicht ist bei Gelegenheit eines Concertes von Blinden verfaßt worden, enthält aber so herrliche Gedanken, daß auch Sehende daran Freude haben werden.



Missa pro defunctis

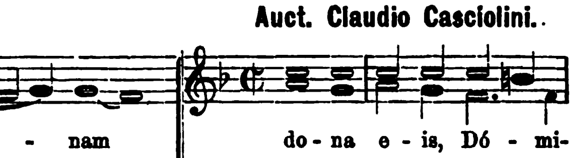
et Respons. „Libera me, Domine“.

3 vocum æqualium.

Introitus et Kyrie.

Auct. Claudio Casciolini.

Ré - qui-em æ - - - tér - - - nam







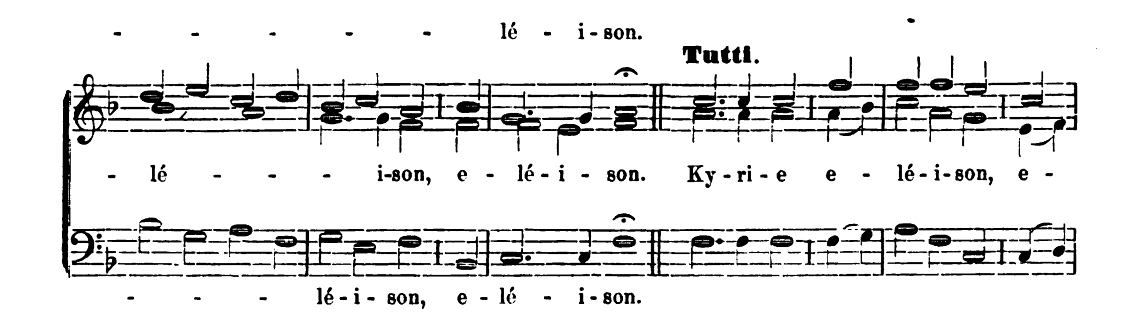




Deinde absolute repetitur Réquiem ætérnam *usque ad Psalmum.*





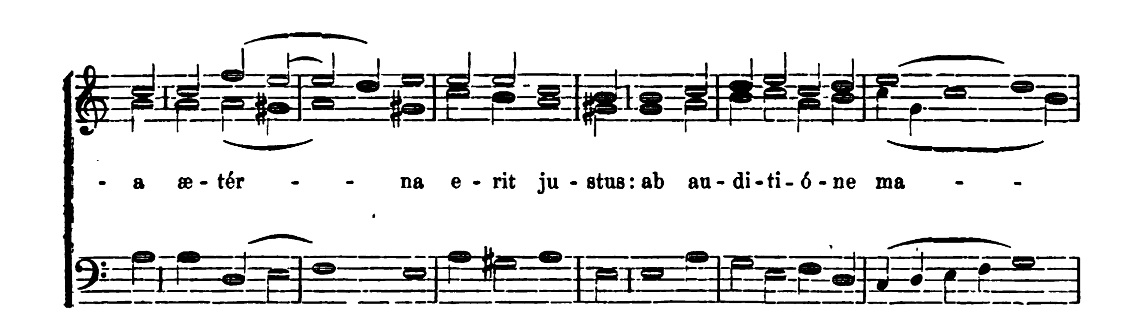




Graduale.


Tutti.
II.
I.
Ré - qui-em æ - tér - - - - nam do - - - na e - is, Dó - mi-


e - - - is.
Soli.
- ne: et lux per - pé - tu - a lú - ce - at e - - - is. ℣. In me - mó - ri-


- a æ - tér - - - na e - rit ju - stus: ab au - di - ti - ó - ne ma - -


rit.
- la non ti - mé - bit, non, non ti - mé - - bit.

Tractus.


Tutti.
Ab-sól-ve, Dó-mi-ne, á-ni-mas ó-mni-um fi-dé-li-um de-fun-ctó-
-rum ab o-mni vín-cu-lo de - - - - li-ctó-rum. ℣. Et grá-ti-
Soli.
-a tu-a il-lis suc-cur-rén-te, me-re-án-tur e-vá-de-re ju-dí-ci-
-um ul-ti-ó - - nis. ℣. Et lu-cis æ-tér - - næ be-a-ti-
Tutti.
-tú-di-ne pér - - - - - - - - fru - i.

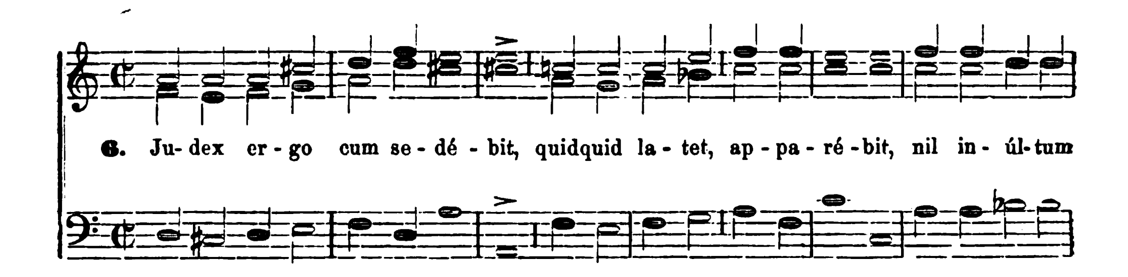
Sequentia.*)



*) *In Missis quotidianis Defunctorum ad arbitrium Sacerdotis.*


cre - a - tú - ra, ju - di - cán - ti re - spon - sú - - - ra.


Bassi.
5. Li - ber scri - ptus pro - fe - ré - - - tur, in quo to - tum
con - ti - né - - - tur, un - de mundus ju - di - cé - - - tur.


6. Ju - dex er - go cum se - dé - bit, quidquid la - tet, ap - pa - ré - bit, nil in - úl - tum


re - ma - né - - - - - - - - bit.


Bassi.
7. Quid sum mi - ser tunc di - ctú - rus? Quem pa - tró - - num ro - ga - tú - rus?
Cum vix ju - stus sit se - cú - rus?

Adagio. **Solo.**

8. Rex tre-mén-dæ ma-je-stá - - tis, qui sal-ván-dos sal-vas gra - -

- tis, sal-va me, sal-va me, fons pi-e-tá - - tis.

p

Tenori.

9. Re - cor-dá - - - re Je - - - su pi-e, quod sum cau-sa

tu-æ vi-æ, ne me per - - das il-la di-e.

Andante.

10. Quæ-rens me, se - dí-sti las-sus: re-de-mí - sti cru-cem

pas-sus: tan-tus la - bor non sit cas - sus.


Bassi.
11. Ju - ste ju - - - dex ul - - ti - ó - - - nis, do - num fac
re - mis - si - ó - - - nis an - te di - em ra - ti - ó - - - nis.
Adagio. Solo.
p
12. In - ge - mí - sco, tamquam re - - - - - us: cul - pa ru - bet vul-


- tus me - us: suppli - cán - ti par - - - ce De - us.


Bassi.
13. Qui Ma - rí - am ab - sol - ví - sti, et la - tró - - nem ex - au - dí - sti,
mi - hi quo - que spem de - dí - sti.


Andante.
f
14. Pre - ces me - æ non sunt di - gnæ: sed tu bo - nus fac be -



Tenori.







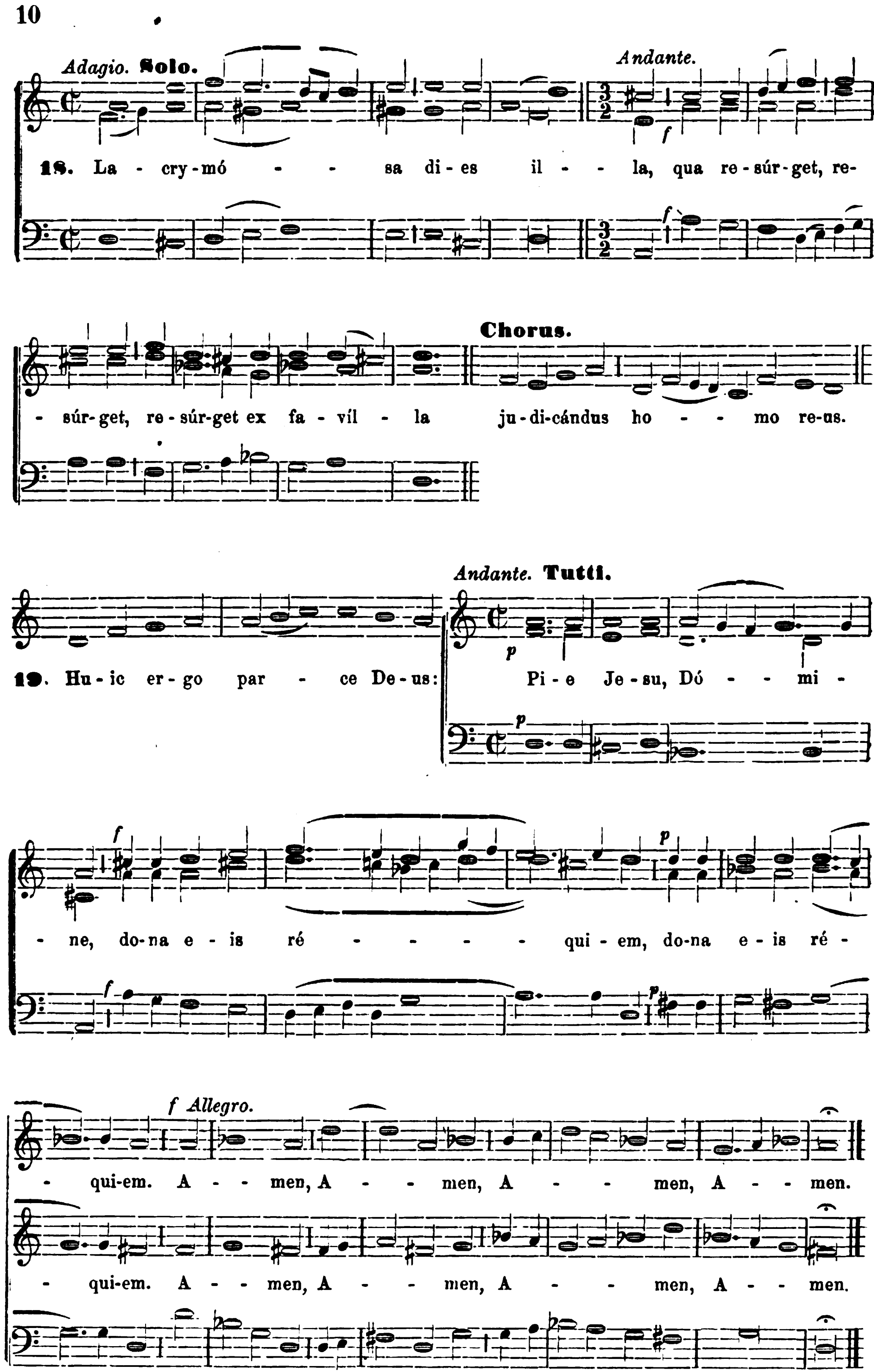


Bassi.








Adagio. Solo.
Andante.
18. La - cry-mó - - sa di-es il - - la, qua re-súr-get, re-
- súr-get, re-súr-get ex fa-víl - la
Chorus.
ju-di-cándus ho - - mo re-us.
Andante. Tutti.
19. Hu-ic er-go par - ce De-us:
Pi-e Je-su, Dó - - mi-
- ne, do-na e - is ré - - - - qui-em, do-na e-is ré-
f Allegro.
- qui-em. A - - men, A - - men, A - - men, A - - men.
- qui-em. A - - men, A - - men, A - - men, A - - men.
- qui-em. A - - men, A - - men, A - - men, A - men.

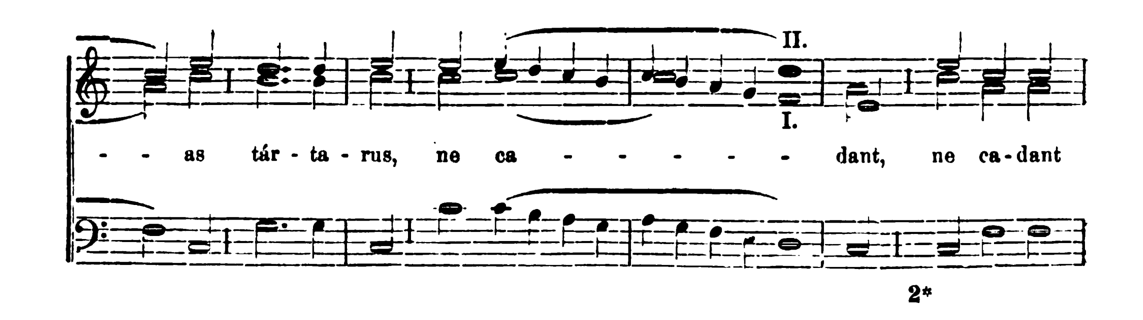
Offertorium.

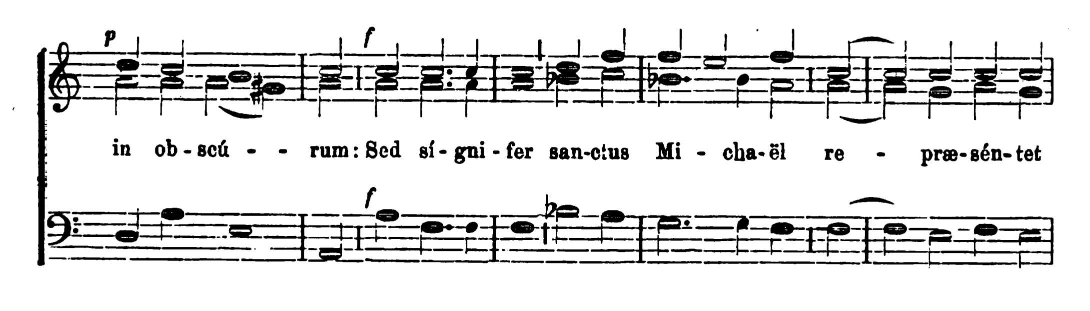











p
f
in ob-scú - - rum: Sed sí-gni-fer san-ctus Mi - cha-ël re - præ-sén-tet


e-as in lu - cem, in lu - cem san - - ctam. * Quam o-lim


Solo.
A - bra-hæ pro - mi-sí - sti, et sé-mi-ni e - jus. Hó - - sti-

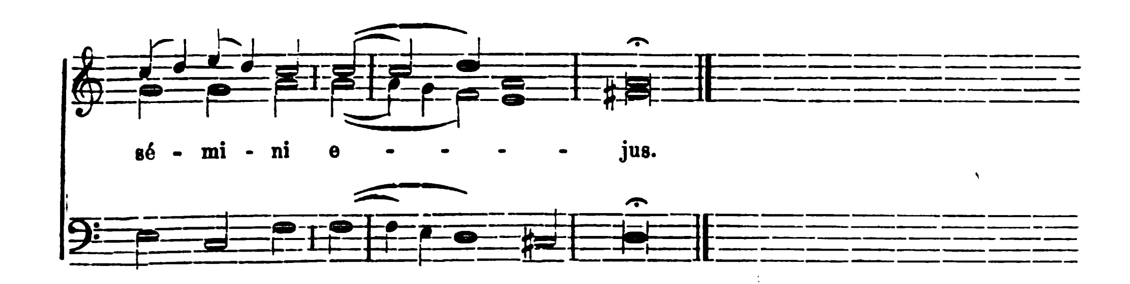

- as et pre - - ces ti-bi, Dó-mi-ne, lau-dis of-fé-ri-mus: Tu sú-sci-


- pe pro a-ni - má bus il - - lis: qua-rum hó-di-e me-mó-ri-am, me-

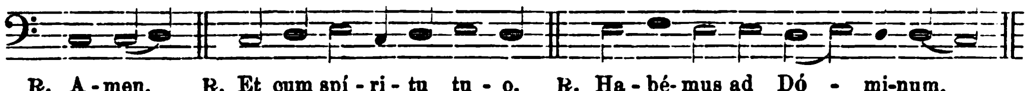


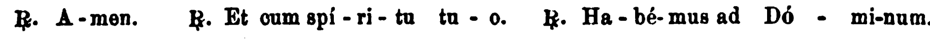


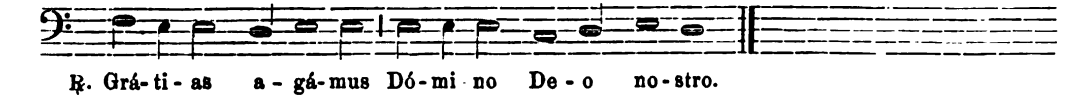




Ad Præfationem.



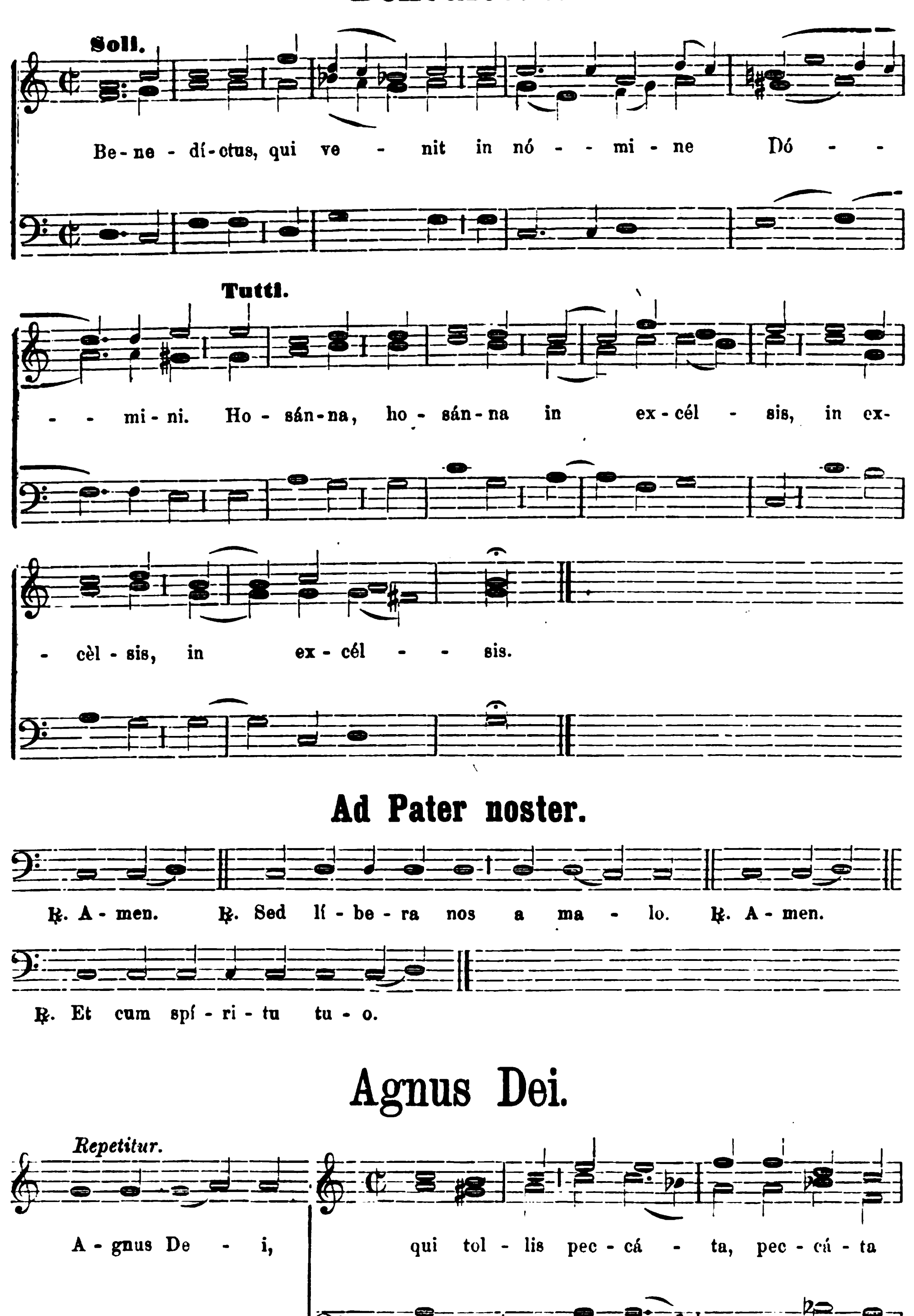






Sanctus.


San-ctus,
San-ctus, San - - - - ctus. Dó-mi-nus De-us Sá-ba-
II.
- oth, Dó-mi-nus De-us Sá - - - ba-oth. Ple-ni sunt cœ - - - -
- li, et ter - - - - - - ra, gló-ri-a, gló-ri-a tu-a. O-
- sán-na in ex-cél - - - sis, O-sán-na in ex-cél - - - - -
- sis, in ex-cél - - - - sis, in ex-cél - - - - sis.


Benedictus.
Soli.
Be - ne - dí - ctus, qui ve - nit in nó - - mi - ne Dó - -
Tutti.
- - mi - ni. Ho - sán - na, ho - sán - na in ex - cél - sis, in ex-
- cèl - sis, in ex - cél - - sis.
Ad Pater noster.
℟. A - men. ℟. Sed lí - be - ra nos a ma - lo. ℟. A - men.
℟. Et cum spí - ri - tu tu - o.
Agnus Dei.
Repetitur.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta, pec - cá - ta


mun-di do - na e - is ré - qui - em, do - na e - is ré - qui-em.


A-gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta, pec - cá - ta mun - di, do-


- - na e - is ré - qui - em, ré - qui-em sem - pi - tér - nam.

Communio.


Lux æ - tér - na lú - ce - at e - is Dó - mi - ne: * Cum


san - ctis tu - is in æ - tér - num: qui - a pi - us es.

Tenori.



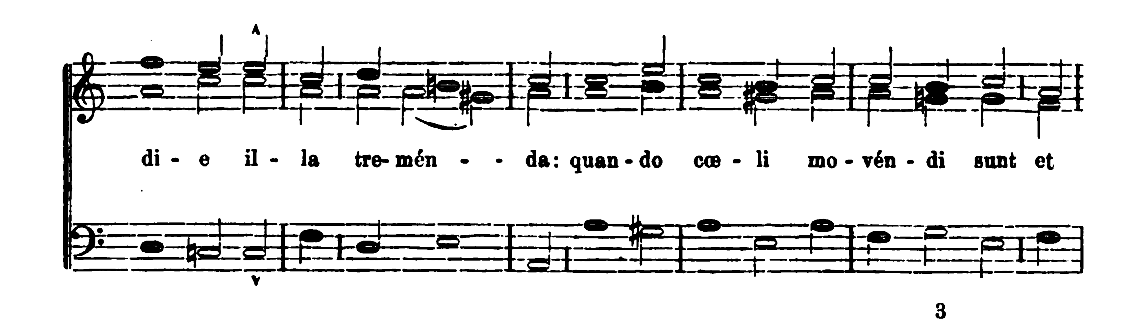




Responsorium: „Libera me, Domine.“

Tutti.
Andante.





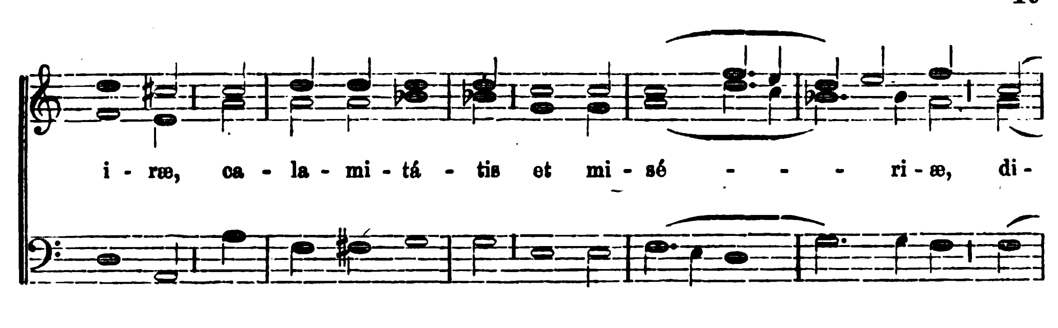

ter - ra.* Dum vé - - - - ne - ris ju - di - cá - re sæ - cu - lum per


Solo.
Adagio.
i - gnem. ℣. Tre - - mens fa - ctus sum e - go et tí - me - o, et


tí - me - o, dum dis-cús-si - o vé - ne - rit, at - que ven - tú - ra i - -


Tutti. Andante.
- ra, at - que ven - tú - ra i - - - ra. Repet. Quan - do cœ - li mo -


Solo. Adagio.
- vén - di sunt, mo - vén - di sunt et ter - ra. ℣. Di - es il - la, di - es







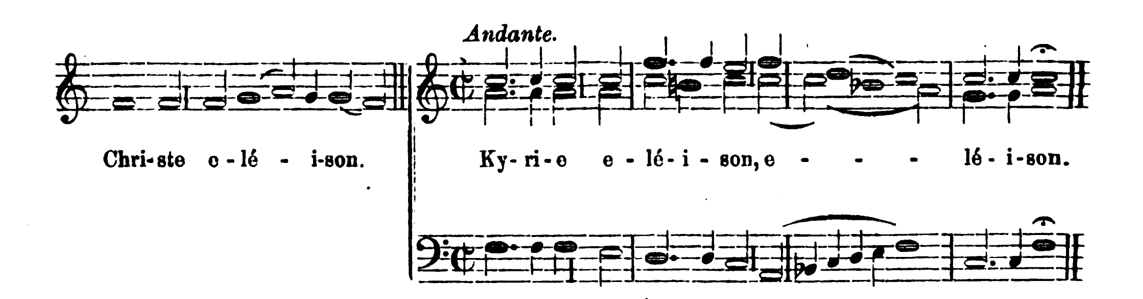




Repetitur: Líbera me, Dómine *usque ad* ℣. Tremens.

3*





Celebrans finito Kyrie eléison, *incipit intelligibili voce:* Pater noster. *secreto.*

℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem. ℟. Sed líbera nos a malo.

℣. A porta ínferi. ℟. Erue, Dómine, ánimam ejus (ánimas eórum).

℣. Requiésca(n)t in pace. ℟. Amen.

℣. Dómine, exaúdi oratiónem meam. ℟. Et clamor meus ad te véniat.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

℟. Amen.

Deinde Celebrans faciens crucem manu dextera super tumulum, dicit:

℣. Réquiem ætérnam dona ei(s), Dómine. ℟. Et lux perpétua lúceat ei(s).

Et dicto per Cantores:



Præcedente Cruce redit cum aliis ad Sacristiam.

Si Officium fit pro pluribus Defunctis, omnia dicuntur in numero plurali.





Die Popularität der Kirchenmusik.

Von **A. Walter.**

atürlich ist es unter uns Cäcilianern eine Fundamental-Wahrheit, daß der erste Zweck der liturgischen und kirchlichen Musik die Ehre Gottes ist. Die Kirchenmusik ist das officiele kirchliche Gottes-Lob, das allgemeine Gebets-Opfer der Gläubigen an den Allerhöchsten.

Wir berufen uns zum Beweise dafür nicht etwa blos auf das Paulinische Wort I. Cor. 10, 31: „Alles zur größeren Ehre Gottes zu thun,“ sondern unsere Gründe liegen im innigen Zusammenhange der Kirchenmusik mit der Liturgie, in dem Begriffe der missa cantata vel solemnis, in dem poetischen Charakter des katholischen Kultus, dessen feierliche Liebessprache zum Allerhöchsten der Gesang ist, in der Institution eines Sängerchores in den älteren Zeiten, in den Vorschriften über den Gesang in den liturgischen Büchern, in den zahlreichen kirchlichen Verordnungen.*)

Dazu kommt dann als der andere Zweck, als die zweite Aufgabe der Kirchenmusik die Erbauung der christlichen Gemeinde, der erhebende, zur Andacht stimmende, die fromme Gesinnung fördernde Einfluß des heiligen Gesanges auf die Gläubigen. Die ganze Einwirkung des Kirchengesanges auf den Menschen, möge dieser ihn zu glaubensinniger Begeisterung und seliger Gehobenheit in Gott, zu heiliger Trauer oder himmlischer Freude, zu Lob oder Bitte, zu Reue-Schmerz oder Erlösungs-Sehnsucht stimmen, nennen wir die Popularität der Kirchenmusik. Diese hat also die Eigenschaft der Popularität dann, wenn sie in genannter Weise auf die Gläubigen einwirkt; wenn sie in den innersten Saiten des Menschenherzens die hl. Harmonien jener Wahrheiten und Thatsachen, Gefühle und Stimmungen, als Echo wieder klingen läßt, denen sie als Quelle ihr Dasein verdankt. Doch noch einen Punkt schließt die Popularität der K. M. in sich und das ist ihre ethische und pädagogische Seite. Davon sogleich weiter unten!

Popularität der K. M.! So sehr und gewichtig einerseits von Vielen behauptet wird, die Musik habe gar keinen objektiven liturgischen Charakter, ihre erste Aufgabe sei nicht, Gott zu ehren, so sehr also gerade das erbauende Element betont wird, wobei es natürlich auf den jeweiligen Geschmack und die jeweilige Volksbeurtheilung ankommt, so gibt es anderseits wieder Viele, denen weder ein objektives noch subjektives Moment bedeutend zu sein scheint, die wahrscheinlich die K. M. als ein traditionell herkömmliches nothwendiges Uebel betrachten, höchstens meinen, der Gottesdienst werde durch Musik etwas feierlicher, wobei es freilich gleich sei, mit welchen Mitteln, je nach dem Geschmacke und Wunsche der Leute, mit Lärm und Spektakel für die Bauern, mit Concert-Musik für die Städter. Wie oft kann man auf die Frage: „Sie waren im Hochamte! Nun, wie hat Ihnen die Musik gefallen?“ die eigenthümliche Antwort hören: „O ich verstehe Nichts von Musik, das ist etwas für einen Fachmann. Ich habe gar

*) Vgl. Witt Fl. Bl. 1867 S. 25, Cäcilia I, 111; Bonner Literaturblatt 1866 S. 656; Kornmüller, Musik beim Hochamte S. 11.

nicht Obacht gegeben; ich habe mein Brevier recitirt, ich habe Rosenkranz gebetet. Ich passe überhaupt auf die Musik nicht auf; wenn ich aufpasse, komme ich allemal daraus."

Nun, für solche hat die Musik keinen zweiten Zweck: die Musiker singen mit Fleiß und Eifer zur Ehre Gottes und die Gläubigen beten, ohne auf das Singen zu hören. Hier ist freilich von einer pädagogischen, ethischen Bedeutung keine Rede.

Es scheint nicht unnütz zu sein von diesem Thema zu reden, das heißt die kirchl. Anschauung darüber zu hören, und viel verbreitete Vorurtheile und Irrthümer in dieser Beziehung zu besprechen.

Was das Concil von Trient (sess. XXII. de sacrif. missæ c. 5) von den Ceremonien der Messe sagt, gilt — vielleicht in einem noch höheren Grad — von der K. M.: „et majestas tanti sacrificii commendaretur*) et mentes fidelium ad rerum altissimarum, quæ in hoc sacrificio latent, contemplationem excitarentur."

„Die hl. Erhabenheit des großen Opfers soll durch die liturgische Musik mehr gewürdigt (zum vollen, glaubensinnigen Verständnisse, zur begeisterten Annahme gebracht werden) und der Gläubigen Sinn zur Betrachtung des Höchsten, das in diesem Opfer verborgen ist, angeregt werden."

In diesem tridentinischen Sinne spricht sich auch der Geist der Kirche in den Concilien und päpstlichen Erlaßen der neueren Zeit aus.

Musicæ numeri ad pios animi affectus inter sacra solemnia excitandos instituti. Conc. provinc. Avenionensis a. 1725 tit. XI. c. VIII. „Die Melodien der Musik sind dazu bestimmt, das fromme Gefühl bei der hl. Feier zu erregen." Aehnlich das Conc. von Rom 1725 tit. XV c. VI, Prov. Conc. von Neapel 1699 tit. II. c. I. 17 (quod ad animarum pabulum est salubriter institutum, was in heilsamer Weise zur geistigen Nahrung des Volkes angeordnet ist.) Conc. Tarracon. 1783 nr. 1, Conc. prov. Quebec. I a. 1851 decr. X, Conc. prov. Coloniensis c. XX.

Meminerint Episcopi, Rectores et quilibet ecclesiarum Præfecti cantum ecclesiasticum divinorum officiorum solemnitati non parum inservire. Mens enim nostra varios fidei, amoris, supplicationis et pœnitentiæ sensus canticis pie modulatis facilius elicit et altius effert; ideoque sacra liturgia tam veteris quam novi Testamenti cantum admisit et canticis semper memorata fuerunt Dei beneficia, relatæ victoriæ, felices eventus, imo et calamitates, clades, exilia et ruinæ; ut populus animi sive gaudentis et laudentis, sive afflicti et deprecantis debita Dei tributa melius præstaret. Conc. prov. Tolosanæ a. 1850 tit. III. c. III.

„Es mögen sich Bischöfe und überhaupt Kirchenvorstände erinnern, daß der kirchliche Gesang der Feier des Gottesdienstes außerordentlich dienlich sei. Denn die verschiedenen Gefühle des Glaubens, der Liebe, der Bitte und Reue erweckt unser Herz bei frommem Gesange leichter und macht sie uns erhebender; deswegen hat die hl. Liturgie des alten und neuen Testamentes den Gesang zugelassen und von jeher hat man in Gesängen des Ewigen Wohlthaten, errungene Siege, glückliche Erfolge, ja auch Unglücksfälle, Niederlagen, Verbannung und Zerstörung gefeiert und erwähnt, damit das Volk den Gott schuldigen Zoll der Freude und des Ruhmes einerseits, der Trauer und Bitten anderseits um so besser darbringen würde."

Nec arte mediocriter ad cultus divini splendorem et animas ad Deum extollendas cantus ecclesiasticus juvat.

„In hervorragender Weise nützt durch die Kunst der kirchliche Gesang zum Glanze des göttlichen Cultus und zur Erhebung des Herzens zu Gott."

Conc. prov. Auscit. 1851 lit. III c. VIII nr. 129.

Ea quæ in ecclesiis cantantur, ad Dei laudem celebrandam, eo debent cantari modo, quo populos, quantum fieri potest, erudiri valet et religiosa pietatis ac devotionis moderatione piorum auditorum mentes ad divinæ majestatis cultum et cœlestia desideria excitari queant.

Concil. prov. Remensis 1849. tit. III. c. VII. (Aehnlich Conc. Tolet. 1566.)

„Das was in den Kirchen gesungen wird zu Gottes Lob und Preis, muß so gesungen werden, daß das Volk dadurch, so viel es möglich ist, unterrichtet zu werden vermag und es sollen in heiliger Mäßigung der Frömmigkeit und Andacht die Herzen der frommen Zuhörer zur Verehrung der göttlichen Maje-

*) commendo ist das verstärkte mando einhändigen, übergeben, anvertrauen, niederlegen; vgl. Luk. 23, 46; Ps. 30, empfehlen, einer Sache gute Aufnahme verschaffen, annehmbarer machen.

stät und zu himmlischer Begierde angeregt werden."

Curent ut modesta placidaque moderatione cantantium mens verborum dulcedine pascatur et audientium aures illorum pronuntiatione demulceantur.

„Man trage Sorge, daß in bescheidener und ruhiger Mäßigung das Herz der Sänger durch die Lieblichkeit der Worte genährt und das Ohr der Hörenden durch den Vortrag jener erfreut werde."

Conc. prov. Burdigal. 1850 tit. II. c. V. nr. 1.

Das den Cäcilienverein approbirende Breve Pius IX. (16. Dez. 1870) beginnt mit den Worten (multum ad movendos): Mächtig werden die Gemüther ergriffen und zur Andacht erregt durch die hl. Gesänge, welche den feierlichen Gottesdienst der Kirche begleiten u. s. w.

Der heil. Isidor von Sevilla (Sent. l. III c. 7 nr. 31), um von Vielen nur eine einzige Stimme zu erwähnen, führt als die Wirkung der „populären" Musik an: psallendi utilitas tristia corda consolatur, gratiores mentes facit, fastidiosos oblectat, inertes exsuscitat, peccatores ad lamenta invitat. Nam quamvis sint carnalium corda, statim ut dulcedo psalmi insonuerit ad affectum pietatis animum eorum inflectit.

„Der Nutzen des hl. Gesanges ist, daß er traurige Herzen tröstet, dankbarer das Gemüth stimmt, die Lauen ergötzt, die Trägen aufweckt, die Sünder zur Bußklage einladet. Denn wenn auch die Herzen der Irdischgesinnten noch so hart sind, sobald die Süßigkeit der Psalmen ertönt, wendet sie ihre Seele zum Gefühle der Frömmigkeit." *)

Außer dieser Aufgabe der Erbauung des Volkes durch die Musik, welche nach dem Geiste und Willen der Kirche als zweiter Zweck derselben bezeichnet werden muß, hat man wiederholt schon in einem mehr allgemeinen Sinne von einer musikalischen Erziehung durch die Kunst, von der Kirchenmusik als einem Erziehungsfaktor des Volkes, von der Veredlung und Sittlichung durch die Musik der Kirche, „der einzigen höheren Kunstschule des gemeinen Mannes" (Riehl 340) und der „ältesten, welche aber auch heute noch mitzuwirken hat zur künstlerischen Erziehung des Volkes" (Riehl 348) geredet. Ja, wir werden nicht irren, wenn wir sagen, nicht außer jener oben genannten Aufgabe der Erbauung ist diese pädagogische Seite zu nennen, sondern aus ihr als einer Ursache folgt mit nothwendiger Folge die sittliche Hebung des Volkes. Vielleicht mag Mancher solche Rede stolz nennen und uns Ueberschätzung der kirchlichen Tonkunst vorwerfen. Nein gewiß nicht, wir wollen keine Ueberschätzung der K.-M., aber auch keine Unterschätzung. Indem wir aus anerkannten Wahrheiten, aus richtigen Principien Consequenzen ziehen, soll die liturgische, kirchliche Musik in ihrer ganzen Würde, ihrer vollen Bedeutung, ihrer großartigen Aufgabe anerkannt werden. Es sei hier das kostbare Buch W. H. Riehls „Culturstudien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1859," und darin insbesondere sein Brief an einen Staatsmann über unsere musikalische Erziehung als Beitrag zur ästhetischen Culturpolitik (353—407) aufs Beste empfohlen. Namentlich die Skeptiker der ethisch-pädagogischen Bedeutung und Aufgabe der K.-M. mögen das Buch aufmerksam lesen und sich belehren lassen.

Zur Einleitung, ich möchte sagen Grundlage, zur tieferen philosophischen Begründung der Popularität der K.-M. gebe ich nun die erhabenen Ansichten der beiden Koryphäen des griechischen Geistes, der beiden Heroen der griechischen Philosophie, Plato und Aristoteles. Ihre idealen Anschauungen über die ethische Aufgabe der Musik drängen mit Macht zur Frage: Warum soll heute nicht mehr gelten, was damals galt? Ist die Zaubermacht der Musik über das Menschenherz gebrochen? Hat das Menschenherz sich geändert? Hat nicht das Christenthum vielmehr eine reiche Welt inneren Lebens geöffnet, welche den Alten unbekannt war? Und ist nicht gerade dieses reiche, innere Geistesleben der Kirche der nie versiegende Brunnquell, aus dem die hl. Harmonien der Kirche entströmen? Warum sollte eine Kunst, welche die größte Gewalt hat über den Menschen und die tiefinnersten Saiten seines Herzens anzuschlagen im Stande ist, vom Werke der Erlösung ausgeschlossen sein, oder sollte das Wort des Kulturhistorikers: „Die Musik ist ein ebenso gewaltiger Faktor in der Gesittung eines Volkes wie Poesie und bildende Künste und Wissenschaft," blos von der Profan-Musik gelten?

*) Vgl. Kornmüller, die Musik beim lit. Hochamte, S. 13 u. ff. Amberger Past. Theol. II, 218; außerdem Thomas Aqu. 2. 2. qu. 91 art. 2 und die Commentare von Gregor von Valencia, Cardinal Cajetan, Suarez (XIV. p. 297 u. ff.).

Plato über die ethische Aufgabe der Musik.

Gleich den anderen Künsten muß die Musik dem Staatszwecke dienen und ihren Einfluß schlägt er so hoch an, daß er sie geradezu für den Hort des Staates erklärt, an dem nicht gerüttelt werden könne, ohne den Verfall der bestehenden Sitten- und Gesetze herbeizuführen.*) Die Ansicht, daß Musik zum Vergnügen dienen, der Seele eine angenehme Empfindung geben solle, ist falsch und verwerflich. Die Musik soll Liebe zum Guten, Haß und Tadel des Schlechten einflößen, auf daß man durch sie schön und gut wird. Nichts dringt so tief in die Seele und haftet dort so fest wie Rhythmus und Harmonie, darum macht gute Musik den Hörer edel und gut, schlechte verdirbt ihn.**) Wenn irgendwo üppiges Leben und Verweichlichung um sich gegriffen, so ist durch Verbannung solcher Musik ein Anfang zur Reform gemacht; denn so wie ein Mensch, der unter Schlechtgesinnten lebt, wenn er ihnen irgendwie beipflichtet, sich von der Schlechtigkeit nicht wird ferne halten können, so ist es auch mit üppigen Weisen. Angehört sind sie ein schädlicher Ersatz für sonstiges üppiges Leben. Darum sollen im Staate nur zweierlei Harmonien angewendet werden.***) Entweder eine solche, welche die Töne und das Benehmen eines tapferen Mannes nachahmt, der in kriegerischer oder anderer kräftiger That begriffen ist, der dem Tode oder Wunden entgegengehend, oder von anderem Zufalle betroffen, in Allem standhaft bleibt und seinem Geschicke muthig widersteht. Oder aber eine solche, welche den Mann glücklich und in friedlicher Beschäftigung darstellt, wie er guten Rath gibt, oder sich betend an Gott wendet, wie er andere belehrt oder durch Ueberredung gewinnt, in Allem verständig, mäßig, ohne hochmüthige Ueberhebung vorgeht.†)

*) Die Republik IV, 423 vgl. Gesetze VII, 797.

**) Rep. III. Sie soll jene Liebe zum Schönen, jene sittliche Uebung und Gesundheit erzeugen, welche den Menschen noch vor aller wissenschaftlichen Erkenntniß unverbrüchlich am Rechten festhalten läßt, Zeller S. 773. Vgl. Riehl S. 335 „Das Volk wird entsittet durch die tägliche Gewöhnung an schlechte Musik und der einzelne wird verschroben und entnervt, wenn man ihn durch lüderliche Modemusik in jene Schule künstlerischer Bildung führen will, für welche nur das strengste leicht und nur das beste gut genug ist."

***) Republ. IV.

†) Rep. II, 376—III, 403 Zeller S. 773.

Auf die Musik werden daher einsichtsvolle Regenten vor Allem ihr Augenmerk richten:*) Sie werden nie in die Tonkunst einen sittenlosen und verweichlichenden Charakter einschleichen lassen. Eine neue Tonweise einführen, ist nichts Anderes als alles Bisherige auf's Spiel setzen. Wer die alte Musik ändert, verändert damit das Fundament der ganzen Staatsordnung, die Stimmung der Gemüther und die daraus entstehende Gesinnung der Menschen.**)

Die beste Musik ist nicht die, welche das meiste Vergnügen macht, sondern welche den Edelsten gefällt.

Die Musik soll überhaupt dem Grundsatze huldigen, daß sie berufen sei, das Gute, Edle, Würdige nachzuahmen. Sie besitzt die Gabe der Darstellung und Nachahmung. Man muß also Musik nicht nach der bloßen Annehmlichkeit beurtheilen lassen, sondern solche suchen, die, indem sie das Gute nachahmt, selbst damit Aehnlichkeit hat. Schlechte Musik ist gefährlicher als irgend etwas Anderes, weil sie bei leiblichem Genusse schlechte Sitten lehren kann, wenn man sich daran ergötzt.***)

Ich muß hier Plato's herrliche und erhabene Ideen unterbrechen, um auf des edlen Thibaut (Reinheit der Tonkunst S. 10 u. ff.) Bemerkungen über diese Punkte hinzuweisen. „Es ist mit der Tonkunst eine gefährliche Sache. Findet sich auf einem Gemälde ein verzeichnetes Glied, oder etwas Sittenloses, so gibt das gesunde Auge schon genügende Gründe zur Kritik, und die Scham wendet den Blick ab. Allein unter der Musik kann sich alles unreine, krampfhafte, sittenlose Unwesen verkriechen, und so wird denn oft unvermerkt mit vollen Zügen genossen, was durch den Pinsel oder durch Worte dargestellt schon ehrenhalber zurückgestoßen werden müßte. Daher haben unsere Komponisten und

*) Vgl. Riehl S. 402 „Es gehört zu den ächtesten culturpolitischen Aufgaben des Staates, eine Kunstpflege zu fördern, welche auf die Wahrung der höchsten Reinheit, Gesundheit und Idealität der Kunst als eines volksbildenden Elementes gerichtet ist."

**) Lasaulx, Philosophie der schönen Künste S. 140 ff. „Auch aus der Musik, welche in ihm die herrschende ist, läßt sich der Charakter des ganzen Staatswesens erkennen, ob es fest und gesund, wohlgeordnet oder schlaff, überreizt und krank, in der Auflösung begriffen ist." Vgl. Amiot, Memoires concernant l'histoire des Chinois VII, 10: Will man wissen, ob ein Königreich gut regiert sei, ob die Sitten seiner Unterthanen gut oder schlecht seien, so forsche man nach der Musik, welche dort herrscht.

***) Gesetze II.

Virtuosen leichtes Spiel. Das Herabsteigen zum Nervenschwachen, Wilden, Ungereimten und Gemein-Verliebten findet nur zu viel Saiten, welche leicht anklingen, und auch die Kenner müssen zu dem: Ach wie schön! aus Schonung oft schweigen, weil der rechte Commentar zu solchen Phrasen ohne Beleidigung nicht deutlich gemacht werden kann. Ist nun das Publikum in das Gemeine und Schlechte recht hineingespielt, so wird es auch wieder mit seinem befestigten Geschmacke ein Despot für die Künstler, und daher möchte man jetzt beide vergleichen mit dem schlechten Magen, über dem ein Kopf mit Kopfweh sitzt. Der Kopf verdirbt den Magen, der Magen den Kopf, und am Ende bleibt nichts übrig, als daß man einen gesunden Tod herbeiwünscht. Plato hat schon gegen die verderbliche Musik gekämpft. Was würde er sagen, wenn er unsere jetzigen Quälereien (wobei mit sechs Fingern mehr alle sogenannte Kunst in Rauch aufgehen würde) und unsere so vielfach widernatürlich zusammengesetzten, überweichen, überwilden, überverliebten und doch selten zu einem vollen Feuer kommenden Sachen hören müßte!"

Wenn es sich darum handelt, Plato's Anschauung über Musik zusammenzustellen, so wird die pädagogische Bedeutung nicht übergangen werden dürfen, welche er ihr zuspricht.*)

Mittelst der Harmonie wird die Seele selbst harmonisch, mittelst des Rhythmus maßvoll und der Sinn der verwendeten Worte wirkt in der Seele das Vernünftige, während Tonart und Zeitmaß die Leidenschaft herabstimmen.**) In der Erziehung müssen Gymnastik und Musik einander ergänzen, einseitiges Vorwiegen der einen oder der andern ist schädlich. Manche sind der Meinung, daß die Gymnastik nur zur Bildung des Leibes, die Musik nur zur Bildung der Seele diene. Aber beide dienen der Seele. Denn wer nur Gymnastik treibt und sich nicht mit Musik befaßt, wird wild und roh, wer aber allein Musik betreibt, zu weichlich und sentimental. Um also einen tapferen und weisen Geist zu haben, muß man Gymnastik und Musik mit einander verbinden. Alles menschliche Leben bedarf der Eurhythmie und Harmonie. Deshalb soll man schon die Knaben mit den besten Werken der melischen Dichter bekannt machen und in Musik üben, damit hiedurch ihre Seelen an Maß und Wohlordnung gewöhnt und tüchtig werden zu Wort und That. Die Musik ist darum ein wesentliches Bildungsmittel der Jugend, um ihr Liebe zum Guten und Schönen einzuflößen, da nichts so leicht in die noch weiche und zarte Seele einfließt, als die verschiedenen Tonweisen, die mit fast unglaublicher Macht nach beiden Seiten hin aufzuregen sowohl als zu beruhigen vermöchten.*) Gewöhnt man die zukünftigen Bürger von zartester Kindheit an das Edle und Schöne, so werden sie von selbst eine Abneigung gegen das Schlechte und Gemeine bekommen.**)

Und Aristoteles, der Meister des kritischen Denkens?

Des Atheners Plato wissenschaftliche Weltanschauung ist eine ästhetische; er trennt das Schöne von dem Wahren und Guten nicht scharf. Der Stagirite Aristoteles dagegen behandelt auch ästhetische Fragen nur wissenschaftlich und gewinnt dadurch der Kunst gegenüber die Freiheit, sie in ihrem eigenthümlichen Wesen zu verstehen und gelten zu lassen. Wir werden mit Recht staunen über die großartige Bedeutung, welche der geistvolle, scharfsinnige Philosoph der Musik zuschreibt.

Aristoteles unterscheidet von der Musik einen vierfachen Gebrauch: Sie dient a) zum Vergnügen, zur (Erholung, Unterhaltung), b) zur Bildung (sittlichen Erziehung), c) zur Reinigung, Katharsis, (Beruhigung des Gemüthes), d) zur genußreichen Beschäftigung (zum edlen, geistigen Genusse).***)

---

*) Rep. III, Lazes, Phädon.

**) Köstlin (Tonkunst S. 366) hat in ähnlicher Weise den obigen richtigen Gedanken wiedergegeben: „Der Wohlklang, das sinnlich erscheinende Maß (die Seele der Musik ist das Maß, die gemessene Bewegung, der Rhythmus S. 364) stimmt auch uns zum Maße und das aus Einem Gedanken so reich gegliederte, von Einem Gedanken beherrschte Tonbild verstärkt in uns die Ahnung des ewigen Einen Gedankens, der die verschlungenen Fäden der Welt und des Lebens beherrscht — und daraus fließt uns Ruhe und Friede."

*) Protag. 180, 16, Rep. III. Vgl. Cicero, Gesetze II, 15, 38: assentior Platoni, nihil tam facile in animas teneras atque molles influere quam varios canendi sonos: quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem; namque et incitat languentes et languefacit excitatos et tum remittit animos tum contrahit.

**) Thibaut S. 41: „Durch Nichts kann mehr auf das Volk gewirkt werden, als durch eine veredelte Musik."

***) Zeller II, 2, 734, 771 gegen Bernays. Polit. VIII. Aristoteles denkt bei dieser musikalischen Erziehung hauptsächlich an die Musik, ohne die Dichtkunst mitzubefassen, zum Unterschiede von Plato, der wohl auch in dem betr. Abschnitte seiner Republik an die Poesie (nach Inhalt und Form) denkt.

Das Vergnügen, welches die Musik gewährt, ist an sich nicht tadelhaft, sondern zur Erholung von anstrengender Arbeit sogar nothwendig, da sie für Gedrücktheit, welche nach angestrengter Arbeit zurück zu bleiben pflegt, als eine Art heilkräftiger Arznei dient. Ueberhaupt ist Alles, was unschädlich ergötzt, zweckmäßig und zur Erholung und Ruhe dienlich. Aber die Musik wäre zu tief gestellt,*) wenn man ihren Nutzen aufs Vergnügen allein beschränken wollte. Um so wichtiger ist ihr Einfluß auf den Charakter.**) Die Musik ist mehr als irgend eine andere Kunst die Darstellerin sittlicher Eigenschaften und Zustände; Zorn, Sanftmuth, Tapferkeit, Sittsamkeit, Tugenden, Fehler und Leidenschaften aller Art finden in ihr einen Ausdruck. Diese Darstellung ruft in der Seele der Zuhörer die verwandten Gefühle hervor.

Die Musik ist geeignet, auf die Tugend und den sittlichen Charakter einzuwirken und letzteren zu bessern.***) Ihr sittlicher Einfluß beginnt schon damit, daß sie es lehrt, sich in rechter Weise zu freuen. Aber ihre Einwirkung ist auch noch eine höhere. Denn ein Ausdruck der Aehnlichkeit mit sittlichen Empfindungen findet sich bei allem durch die Sinne Wahrnehmbaren, nur im Hörbaren. Von Geschmack und Tasten kann ohnehin keine Rede sein. Was den Augen sichtbar wird, sind eigentlich bloße Vorstellungszeichen in Formen und Farben und das geistig sittliche Element zeigt sich nur in dem nachgeahmten Ausdrucke der Seelenzustände, wie sie sich am Körper äußern, was allerdings auch in ein höheres Gebiet hinüberspielt. Nun haben Melodien und Tonarten auch das Eigne, daß sie Seelenstimmungen ausdrücken, und zwar in noch viel entschiedener, wirksamerer Weise, so daß das Anhören gewisser Tonarten stets und sogleich irgend eine eigenthümliche Stimmung hervorruft.*) Was von den Tonarten, gilt auch von den Rhythmen. Je nachdem das Gemüth des Hörers ruhig, gefaßt oder leichter beweglich ist, werden es Rhythmen im schlimmeren oder besseren Sinne entschieden anregen. Die lebhaft aufgefaßte Darstellung eines Seelenzustandes, einer Leidenschaft, ruft in dem Auffassenden ganz entschieden einen ähnlichen Seelenzustand, eine ähnliche Leidenschaft wach. Von den Nachahmungen solcher Zustände durch die Musik gilt solches um so mehr, als Harmonie und Rhythmus schon ein für sich im Menschen ihnen Verwandtes**) antreffen, weßhalb auch einige Philosophen sagen: die Seele sei Harmonie, andere: die Seele habe Harmonie.

Katharsis, Reinigung, Entlastung der Seele durch Musik. Aristoteles meint hiemit nicht die Besserung der Seele, denn er unterscheidet ja die ethische und kathartische Aufgabe der Musik. Es muß also hiemit eine Einwirkung auf den Gemüthszustand, auf das Gefühl gemeint sein. Es ist diese Katharsis eine Heilung, eine mit Lust verbundene Erleichterung des Gemüthes, eine Ausgleichung der durch allzu heftige Gemüthsbewegung hervorgerufenen Störungen, eine Beruhigung der Affekte, Befreiung von geistiger Krankheit. Wie der Arzt den kranken Körper von denjenigen Stoffen befreit, welche das Uebel veranlassen und die Heilung bewirkt, so gibt es Fälle und Seelenstimmungen, wo die Seele von dem einseitigen Pathos einer Leidenschaft gedrängt, sich nach Erleichterung sehnt, sei es, daß dieser Affekt niederdrückend ist, wie Leid und Kummer, wo dann die Musik in klagenden Weisen für sie gleichsam das Wort nimmt und im Ausströmen der Melodie das Seelenleiden zugleich mit- und ausströmt und in der befreiten Seele das Gefühl des Trostes zurückbleibt; sei es, daß der Affekt ein kräftig anregender ist, wo dann die Musik, indem sie die Seele noch mehr anregt und gleichsam überfüllt, die Aeußerung dieses (Affektes) herbeiführt und dazu anregt, den Affekt im kräftigen Handeln zu bethätigen.

*) Vgl. Riehl, geistliche Gassenmusik S. 335, Heermusik 355. Wie weicht nicht moderne Anschauung von der idealen des Philosophen ab!!

**) Vgl. Brandis 2, 2b, 1617.

***) Hier verdient Luthers bekannter Satz angeführt zu werden: „Musika ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger macht. Die bösen Fiedler und Geiger dienen dazu, daß wir sehen und hören, wie eine feine Kunst die Musika sei: denn Weißes kann man besser erkennen, wenn man Schwarzes dagegen hält."

*) Vgl. Ambros I, 343. „Das Mixolydische wirke als ergreifende Klage, das Phrygische reiße zur Begeisterung empor. Die Mitte behaupte das gemessene, gehaltene Dorische." Helmholtz, Theorie der Musik. S. 447.

**) Diese Verwandtschaft bezieht sich nicht auf die wechselseitigen Analogien von Rhythmen und Harmonien, sondern auf die Seele.



Es ist eine homöopathische Heilung durch künstlerische Erregung von Affekten. Die Musik beschwichtigt die Erregungen des Gemüthes, indem sie dieselben durch Rhythmus und Harmonie bindet.*)

Als ein Mittel zu edlem, geistigen Genusse (zur genußreichen Beschäftigung) wendet sich die Musik an unsere Vernunft; denn nach dem Grundsatze des Philosophen ist das Maß unserer Vernunftthätigkeit auch das unserer Glückseligkeit. Die Kunst-Wirkung setzt daher Aristoteles mit der Geistesbildung in die unmittelbarste Verbindung. Fordert er ja doch von der Kunst Darstellung idealen Gehaltes. Die Erfassung und das glückliche Genießen desselben ist nun das, was Aristoteles Diagoge, genußreiche Beschäftigung, edlen geistigen Genuß nennt.

Bei dem Unterrichte ist die ethische Wirkung die Hauptsache. Wir gewöhnen uns, an gewissen Dingen Wohlgefallen oder Mißfallen zu haben**) und wie wir uns an der Nachbildung des Lebens gewöhnt haben, werden wir uns im wirklichen Leben verhalten. Die Tugend besteht darin, daß man an dem Guten Wohlgefallen, an dem Schlechten Mißfallen habe. Die Musik ist daher eines der besten und wichtigsten Erziehungsmittel und sie ist es um so mehr, da gerade bei der Jugend durch das mit ihr verbundene Vergnügen die Wirkung nicht wenig verstärkt wird.***)

Die Beschäftigung mit Musik darf nicht zum Abbruche der Thätigkeit für den Staat gereichen. Der junge Staatsbürger soll durch den musikalischen Unterricht nur lernen, das Schöne an Melodien und Rhythmen mit klar bewußter Einsicht zu erkennen, zu empfinden, zu genießen und auf solche Weise den wahren sittlichen Nutzen daraus zu ziehen.†)

Diesen kostbaren Sätzen unserer Koryphäen der Philosophie*) füge ich nach Ambros (I, 345) die wohl motivirten Worte zum Schlusse an: „Den goldenen Lehren des idealen Atheners und des weisen Stagiriten ist noch jetzt Befolgung zu wünschen. Was sie verlangen, sind keine unmöglichen Ideale, sondern Dinge, die in ihrer einfachen Natürlichkeit auch ganz einfach und natürlich verwirklicht werden könnten, wenn Mangel an Einsicht, schlechter Wille oder Verkehrtheit nicht auch diese Ideen zu unmöglichen Ideen zu machen eifrig bemüht wären. Der große Doppelstern der antiken Welt, Plato-Aristoteles leuchtet in strahlendem Glanze durch Jahrhunderte," leuchtet insbesondere der Erzieherin der Völker, der Kirche, und zeigt ihr, welche großartige Aufgabe die Tonkunst der Kirche und in der Kirche zu erfüllen hat. In ihren (den platonischen und aristotelischen) herrlichen Ideen liegen die erhabene und erhebende Popularität der Kirchenmusik, ihre Mittel und Ziele tief begründet.

Rothwendige Eigenschaften der populären Kirchenmusik, die Lehre des hl. Thomas von Aquin über diesen Punkt, gegenseitige Beziehungen des ersten und zweiten Zweckes der K.-M., Aehnlichkeit mit der Popularität der kirchlichen Beredsamkeit, Consequenzen für die Auswahl und Aufführung der Compositionen, Popularität der Kirchenmusik und die Forderungen der kirchlichen Gesetzgebung und ähnliche wichtige Fragen mögen der Gegenstand einer Abhandlung im nächsten Jahrgange des Cäcilien-Kalenders sein.

Freising. A. Walter.

*) Vgl. Zeller 773 u. ff. Brandis 1711 u. ff. Ambros I, 342.

**) Vgl. damit Thibaut's interessante Aeußerungen über moderne moralische Wirkung der Musik. S. 149.

***) Vgl. Thibaut S. 114.

†) Die Literatur, welche ich zu dieser Zusammenstellung benützte, sind: Zeller, Philosophie der Griechen, 3. Auflage, II. Theil, 1 und 2 Abtheil. Brandis, Geschichte der Philosophie, II. 2, III. 1. Ambros, Geschichte der Musik, I. Band. Lasaulx, Philosophie der schönen Künste. Lasaulx, Studien des klassischen Alterthums. Thibaut, Reinheit der Tonkunst 3. Aufl. 1851. Riehl, Culturstudien aus 3 Jahrhunderten.

*) Vgl. damit, wie Hermann Lotze in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" S. 461 den Abschnitt über Musik beginnt „Musik hat selten zu den Lieblingen der deutschen Philosophen gehört. Sie haben entweder nur unbestimmte Aufgaben namhaft zu machen gewußt oder sie wurden durch systematische Vorüberzeugung verleitet, in sie hinein Manches zu deuten, was der schaffende Künstler sich nicht bewußt ist, beabsichtigt zu haben und der sachkundige Kenner in ihr nicht antrifft."

Zur Feier des Cäcilienfestes.

Ohne Zweifel bildet die „Feier des Cäcilienfestes" für viele Pfarr-Cäcilienvereine eine wichtige Angelegenheit. Wenn auch als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, daß man nirgends, wo ein seines Namens würdiger Pfarrverein besteht, die kirchliche Feier des 22. November ohne eine gewisse Auszeichnung, ohne „Sang und Klang" vorübergehen lassen werde, so lassen doch ideale und praktische Gründe auch noch die Veranstaltung einer zwar weltlichen, aber von religiösem Ernst getragenen sogen. „Cäcilienfeier" an vielen Orten wünschenswerth erscheinen. Der Zweck einer solchen Feier wird zunächst ein praktischer und zwar der sein, daß man den Chorsängern für viele im Dienste der liturgischen Kirchenmusik gebrachte Mühen und Opfer eine aufmunternde Freude bereiten, den Bestrebungen des Pfarrvereins nach Außen mehr Ansehen, nach Innen festeren Halt verleihen will. Von der Anordnung wird es abhängen, ob neben dem praktischen ein ideales Ziel erreicht werden wird, nämlich dieses: daß den Sängern das durch Quasi-Approbation der Kirche in Cäcilia vorgestellte Ideal näher gerückt und sie selbst dadurch ihrem Ideal näher gebracht werden.

Die Veranstaltung einer diesem Zweck entsprechenden Feier hat nun aber in praxi manchfache Schwierigkeiten. Einerseits verlangt die Stellung und Aufgabe eines liturgischen Chores und die Würde der hl. Sache, der er dient, daß seine „Cäcilienfeier" sich von ähnlichen Veranstaltungen weltlicher Vereine nach Inhalt und Form vortheilhaft unterscheide. Bleibt dies unbeachtet und begibt sich ein kirchlicher Chor auf das Gebiet der vielfach beliebten „Concertmusik", so führt das unausbleiblich zu Unzuträglichkeiten: der rechte kirchliche Geist erlahmt, die Vermengung von kirchlichen und süßlich-sentimentalen weltlichen Gesängen schadet der Geschmacksbildung. Mußten ja schon sog. Cäcilienvereine wegen Aufführung seichter oder anstößiger komischer Duette und Quartette öffentlich getadelt werden!

Andrerseits hat die Einführung der Kirchenmusik in den Concertsaal ihre Schwierigkeiten. Der Ernst und die heilige Würde der Kirchenmusik gelangt zur vollen Wirkung nur in lebendiger Verbindung mit dem dramatischen Charakter des Gottesdienstes und es dürfte, wenn einmal der Chor seine liturgische Aufgabe correkt und consequent durchführt, im Allgemeinen kaum nothwendig oder wünschenswerth erscheinen, die liturgische Musik aus der Kirche in den Concertsaal zu übertragen. Ihre Wirkung wird hier vollends zurückgedrängt und geschädigt, wenn sie mit weltlichen Compositionen zusammengestellt wird. Man wird immer die Erfahrung machen, daß das weniger musikalisch gebildete und urtheilsfähige Publikum — und dieses bildet doch wohl überall die Mehrheit — die letzteren resp. von den kirchlichen die bevorzugt, welche am wenigsten kirchlichen und künstlerischen Werth haben.

Um die genannten Schwierigkeiten zu beseitigen, hat man — wie uns scheint mit Recht — Versuche gemacht, im Concertsaale einen Ersatz für die dramatische Seite des Gottesdienstes zu schaffen, indem man die Aufführung kirchlicher Compositionen mit der Darstellung sog. lebender Bilder aus der hl. Geschichte oder religiöser Dramen verband. So thut es seit Jahren der sog. Kirchenchor in Aachen mit außerordentlichem Erfolg — vergl. Mus. sacra v. Witt, 1876 S. 15 ff. — und hat man auch anderwärts begonnen diesem Beispiel nachzufolgen. Wenn sich der Verfasser gestattet, die Aufmerksamkeit der Cäcilien-Vereine auf diesen Gegenstand zu lenken, so geschieht es nicht, um denselben eine neue Aufgabe zuzuweisen, die ihrem liturgischen Zwecke fern zu liegen scheint, sondern einzig in der Absicht, um den Chören, die sich in die Nothwendigkeit versetzt sehen, eine außerkirchliche Feier zu veranstalten, ihre Aufgabe zu erleichtern.

Es ist hier nicht der Ort, die Frage über die künstlerische und ästhetische Berechtigung der sog. „Lebenden Bilder" zu erörtern. Thatsache ist, daß solche Darstellungen, wenn sie noch so einfach, aber mit einigem Geschmack und in Verbindung mit entsprechendem Chorgesang ausgeführt werden, eine mächtige, tief ergreifende Wirkung nie verfehlen. Dazu fällt noch in's Gewicht, daß in einer Zeit, in der Alles Theater spielt und die Bühne im Großen wie im Kleinen so vielfach nur der Sinnlichkeit und Trivialität dient, der heilsame und veredelnde Einfluß, welcher durch Darstellung ernster religiöser Gegenstände geübt werden kann, nicht zu unterschätzen ist.

Das Gebiet der religiösen Darstellungen aus der hl. Schrift, aus der Geschichte der Kirche und ihrer Heiligen ist ein unermeßlich großes. Wenn wir im Folgenden mit Rücksicht auf die Cäcilien-Vereine einige Momente aus dem Leben der hl. Cäcilia zum Gegenstand solcher Darstellungen wählen, so bedarf das sicherlich keiner weiteren Rechtfertigung. Kein anderer Gegenstand liegt für unsren Zweck näher, kein andrer erscheint dafür geeigneter, als das glorreiche, an ergreifenden und herrlichen Scenen so reiche Leben der Patronin der hl. Tonkunst. — Gestatte man uns, bevor wir zum Gegenstande selbst übergehen, einige Bemerkungen zur leichteren Orientirung:

1. Ein Chor darf sich an eine Darstellung, wie die unten folgende, erst wagen, wenn er seiner eigentlichen liturgischen Aufgabe gerecht geworden und wenn unter den Vorbereitungen auf jene die Erfüllung der letzteren nicht nothleidet. Es ist Sache der Präsides und Dirigenten, zu wachen, daß über dem Nebensächlichen die Hauptsache nicht vernachläßigt oder der kirchliche Charakter des Chores nicht alterirt werde.

2. Bezüglich der beim Arrangement „lebender Bilder“ zu beobachtenden Gesichtspunkte verweisen wir auf die bekannten und weitverbreiteten „Volksdramen v. B. Ponholzer“ (Augsburg bei Kranzfelder 1—5. Band) vergl. Bd. 1. S. 155 ff.

Man beachte hauptsächlich, daß Alles — Costüme und Anordnung — würdig und geschmackvoll, wenn auch einfach, sei. — Der Chor kann eine dreifache Stellung einnehmen: entweder singt er hinter der Scene, so daß er für den Zuschauer und Zuhörer unsichtbar bleibt oder er erscheint in Weise der alten Chöre (vergl. das Passionsspiel in Oberammergau) in Geniuskleidung auf der Bühne*) oder man weist ihm seinen Platz im Zuschauerraum unmittelbar vor der Bühne oder auch auf dem Orchester an. In den meisten Fällen werden hierin locale Verhältnisse entscheidend sein.

3. Chöre, Prolog und Bild sollen nach unsrer Auffassung zusammen ein Ganzes — eine Art Drama bilden.*) Man achte also auch bei Auswahl der aufzuführenden kirchlichen Compositionen auf eine gewisse Beziehung des Textes zu dem darzustellenden Bild; auch gebe man dem Publikum den Text der Chöre in die Hand: er bildet mit dem Prolog die nothwendige Erklärung des Bildes.

4. Wenn vielfach andere Corporationen bei ähnlichen Darstellungen sich mit der leichtesten Gattung von Musik behelfen, so müssen wir an Cäcilienvereine die Forderung stellen, auch bei solchen Gelegenheiten ihres Zweckes und Charakters eingedenk zu sein. Es muß also die Kirchenmusik im Programm eine Stelle haben und müssen etwaige religiöse Gesänge mindestens einigen künstlerischen Werth haben. Am vollkommensten dürften dieser letzteren Bedingung die herrlichen Chöre aus Händels u. A. klassischen Oratorien entsprechen, die auch ihrer Wirkung nach die Mühe des Einübens reichlich lohnen. Man wird hoffentlich keinen Anstoß daran nehmen, daß wir uns erlaubt haben, manche Texte für unsren Zweck zuzustutzen oder zu substituiren.

Wir waren bemüht, solche Compositionen zu wählen, die allen Chören leicht zugänglich sind. Uebrigens bleibt für die Auswahl entsprechender kirchlicher und religiöser Gesänge großer Spielraum, wenn nur auf den Zusammenhang des Textes mit dem Gegenstand der Darstellung gebührend Rücksicht genommen wird.

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß die folgende Zusammenstellung weder in Text noch in Musik etwas Originales enthält. Sein Zweck wird erreicht sein, wenn durch den hier gebotenen Versuch eine Anregung zur Förderung der Ehre der hl. Cäcilia und zum Nutzen der unter ihrem Schutze stehenden Vereine gegeben ist

*) So verlangt es z. B. Ponholzer in seinen vielen Tableaux; auch Prof. Stolz in Innsbruck spricht sich in einem uns vorliegenden Aufsatze entschieden für die Einführung des costümirten, griechischen Chores auf die Bühne aus und vindicirt demselben eine ganz vorzügliche Wirkung.

*) „Ganz anders,“ sagt u. A. Prof. Stolz, „ist der Eindruck lebender Bilder, wenn die Darstellung durch ein passendes, dramatisches Vorspiel eingeleitet und vorbereitet und wenn dann noch durch den Chor die Stimmung gehoben, das Gemüth des Beschauers gleichsam präparirt, für den Eindruck des Bildes empfänglich gemacht ist, so daß schon Vorstellungen in ihm auftauchen und er sich nach dem Anblicke des Bildes sehnt, und wenn dann das künstlerisch geordnete lebende Bild, die angeregte Idee, plötzlich, wie eine Erscheinung vor das Auge tritt, dann ist die Wirkung eine überaus lebhafte und der Eindruck ein objektiver, ein bleibender, den der Beschauer unwillkürlich festzuhalten trachtet. In dieser oder ähnlicher d. h. in dramatischer Form, zum wenigsten in Verbindung mit einem Vortrag, Prolog oder Chor, haben die lebenden Bilder ihre volle künstlerische Berechtigung und Bedeutung.“

Der heiligen Cäcilia Leben und Leiden
in lebenden Bildern mit Prologen *) und Chören.

I. Cäcilia's Vermählung.

1. Stimme der Kirche.**)

Diffusa est gratia in labiis tuis, propterea benedixit te Deus in aeternum.

Ausgegossen ist Anmuth über deine Lippen, deswegen hat dich der Herr gesegnet in Ewigkeit.

2. Prolog des Genius.

1. Finster waren, liebeleer die Herzen;
Todesnacht bedeckte rings die Welt;
Wilder Sinnenrausch, Verzweiflungsschmerzen,
Feigheit, Stolz zur Niedertracht gesellt,
Stritten um des Sieges Herrscherehren
In der Heidenwelt, der gottesleeren.

2. Von dem Throne schwarzer Frevelthaten.
Herrschte angebetet die Gewalt,
Und der Götter Winke zu errathen
Ist den Blicken finster, streng und kalt,
Wagten kaum die Augen aufzuschlagen,
Die im Staub zu ihren Füßen lagen.

3. Doch ein Sonnenstrahl in dunklen Gründen,
Eine Quelle in dem Sonnenbrand,
Eine Taube, Frieden zu verkünden,
Eine Palme in der Wüste Sand:
Also hat von tiefer Nacht umwoben
Eine Jungfrau sich zu Gott erhoben,

4. Auf des Abgrunds glattem schmalem Pfade,
Von Verführung lockend rings umstrickt,
Ging Cäcilia an der Hand der Gnade
Wie ein Engel, der nach oben blickt,
Dessen Herz bei Gott im Himmel weilet,
Wenn er zu der finstern Tiefe eilet.

5. Laut'rer, denn der Himmelsthau der reine,
Der im Kelche einer Lilie glänzt,
Klarer, denn der Strahl beim Morgenscheine,
Der wie Gold der Berge Schnee umkränzt,
War ihr Herz, ihr Sinn und all ihr Wollen,
Denn es war von Gottes Licht durchquollen.

6. Ihm sich weihend mit dem ganzen Herzen,
Und von seinem heil'gen Geist berauscht,
Hat sie sehnsuchtsvoll in Liebesschmerzen
Auf der Gnade leisen Hauch gelauscht,
Und die Gnade stieg zu ihr hernieder,
Sie vernahm den Klang der Himmelslieder.

7. In die Seele ist er ihr gedrungen
Und die Seele stimmte jubelnd ein
Und der Klang hat fort und fort geklungen,
Und der Jungfrau Leben, lilienrein,
Ward voll süßer Harmonie, voll Friede,
Selbst zu einem klaren Himmelsliede.

8. Reich an silberhellen Himmelstönen
Ward sie eine Gottesnachtigall;
Heiße Liebe zu dem ewig Schönen
Weckte ihrer Stimme süßer Schall;
Wer sie hörte, ward entzückt, entflammet,
Wie die Gluth der lichten Gluth entstammet.

9. Eine Sonne schien die Gottgeweihte
In des Heidenthumes Nacht gestellt,
Und ein Engel ging ihr treu zur Seite,
Brüderlich der Schwester zugesellt,
Um der Lilie Reinheit zu bewahren
Vor der alten Schlange lockenden Gefahren.

10. Stille fügt sie sich der Eltern Willen,
Der Valerian für sie bestimmt;
Einen edlen Römer, unter Vielen
Auserseh'n, zum Bräutigam sie nimmt,
Ahnend, daß sie bald sein Herz gewinne
Für den wahren Glauben und die Gottesminne.

3. Lebendes Bild: Cäcilia, umgeben von ihren Freundinnen, reicht Valerian, ihrem Bräutigam, die Hand, welche dieser mit dem Brautringe schmückt. (Vergl. das Bild von F. Francia, Cäcilienkalender 1876 Seite 36.)

4. Chor: Cäcilia's Gebet:

Vater der Gnade, hör mein heißes Fleh'n,
Bewahr' die Unschuld, schütz' der Reinheit
theures Kleinod mir!

(Musik aus Josua v. Händel, Ed. Peters Seite 137.)

Oder statt dessen:
„Wir wollen ganz dem Herrn uns weihn,
Jungfräulich rein soll unsre Liebe immer sein!"

(Musik aus Judas Maccabäus v. Händel Seite 131 [mit Abkürzung])

---

*) Die Prologe sind mit unbedeutenden Aenderungen entnommen aus der Dichtung von Guido Görres: Das Leben der hl. Cäcilia in 3 Gesängen. München 1842.

**) Der Ausdruck „Stimme der Kirche" will nichts weiter besagen, als daß der Chor zur Einleitung des Bildes einen nach Text und Composition kirchlichen Gedanken ausspricht, der eben auf die folgende Situation paßt.



II. Valerian's Bekehrung.

A. 1. Stimme der Kirche.

Posuisti Domine in capite ejus coronam de lapide pretioso.

Du hast, o Herr, auf sein (ihr) Haupt gesetzt eine Krone von kostbarem Edelstein.

2. Prolog des Genius.

1. „Durch des Vaters Willen nicht durch meinen,
Bist, Valerian! Du mein Bräutigam;
Denn mein Herz es kennt allein nur Einen,
Der es ganz für sich zu eigen nahm;
Wag' es nicht den Himmelsbund zu brechen,
Fürchte Gott, sein Engel wird mich rächen!"

2. „Laß mich," sprach Valerian, „mich den Heiden,
O Cäcilia! den Engel sehn;
Von den Göttern will ich dann mich scheiden,
Will mit Dir auf Jesu Wegen gehn,
Will mit Dir ihm reine Lieder singen,
Meine Liebe ihm zum Opfer bringen."

3. „Gehe, Jüngling! zu den dunklen Hallen,
Wo die Schaar der Glaubenszeugen ruht,
Dorten weilt der Hirte von uns Allen,
Grüße ihn mit fromm ergebenem Muth;
Sein Gebet wird auf zum Himmel steigen,
Und er wird auch dir den Engel zeigen."

4. „Doch wie find' ich, o Geliebte! sage,
Zu den Katakomben nur den Weg?
Welcher Führer zeigt auf meine Frage
Mir die Pforte, mir den dunklen Steg?
Jene Grotten, die mir Abscheu weckten,
Nie betrat ich sie, die stets mich schreckten."

5. „Zu den Armen, die die Brücke heget,
Gehe, mein Verlobter! hin und sprich:
Um der Jungfrau willen, die euch pfleget,
Führt zum Vater in den Grüften mich;
Folge ihnen ruhig ohne Scheue,
Nicht verräth der armen Christen Treue."

6. Zu der Brücke ging er, zu den Armen,
Und sie zeigten ihm das dunkle Thor,
Und der Vater sah ihn voll Erbarmen,
Hob die Hand für ihn zu Gott empor,
Und der Engel ist auch ihm erschienen,
Glanz und Freude in den hohen Mienen.

7. In der Rechten hielt der Sonnenklare
Eine Fahne, drauf geschrieben stand:
„Einer ist allein der Gott, der wahre,
„Eine Taufe, eines Glaubens Band."
Gläubig, selig, reinster Liebe trunken,
Ist der Jüngling betend hingesunken.

8. In der Gräber dunklem Schooß ertheilte
Ihm der Taufe Weihe Sankt Urban,
Und ein Christ entzückten Herzens eilte
Zur geliebten Braut Valerian;
Mit Cäcilien Gottes Lob zu singen,
Seiner Liebe Opfer ihm zu bringen.

9. Und er sah den Engel ihr zur Seite,
Duftend einen Kranz in jeder Hand,
Rosen einer, Lilien der zweite,
Schön wie nie ein sterblich Aug' sie fand;
Denn von ew'gem Licht und Thau begossen
Waren sie der Paradiesesau entsprossen.

10. „Diese Blumen, die den Himmel schmücken,
Immer duftend, immer frisch und rein,
Hieß mich Jesus für euch beide pflücken:
Drum bewahrt sie treu im Herzensschrein,
Denn nur Jene sehn die reinen blühen,
Die in reiner Liebe selber glühen."

3. Lebendes Bild: Ein Engel schwebt hernieder, um mit einem rothen und weißen Kranze Valerian und Cäcilia zu krönen. (Vergl. Cäcilienkalender 1876. S. 37.)

4. Chor: Musik aus Josua von Händel S. 140.

(Chor der Jünglinge):
Seht er kommt mit Preis gekrönt,
Töne laut des Liedes Klang
Rings um den Geliebten tönt,
Der Erlösten Siegsgesang.

(Chor der Jungfrauen):
Seht, sie kommt mit Sieg umringt,
Heil'ge Freud' erfüllt sie ganz
Lilien weiß und Rosen schlingt
In der Jungfrau Myrthenkranz!

Chor (Tutti): Seht sie hoch mit Preis gekrönt
Töne laut des Liedes Klang!
Rings um die Geliebten tönt
Der Erlösten Siegsgesang!



Oder: B. 1. **Stimme der Kirche.**

Voce mea ad Dominum clamavi, voce mea ad Deum et intendit mihi.

Mit meiner Stimme habe ich zum Herrn gerufen, mit meiner Stimme zu Gott und er hat mich erhört.

Oder:

Desiderium animae ejus tribuisti ei Domine et voluntate labiorum ejus non fraudasti eum: posuisti in capite ejus coronam de lapide pretioso.

Oder:

Das Verlangen ihres Herzens hast Du ihr gewährt o Herr! und den Wunsch ihrer Lippen nicht getäuscht: Du hast auf sein (ihr) Haupt gesetzt eine Krone von kostbarem Edelstein.

2. Prolog wie oben.

3. Lebendes Bild. Valerian (in weißem Gewand) empfängt von St. Urban die Taufe in einer Kapelle der Katakomben; eine Anzahl Christen in andächtiger Haltung sind gegenwärtig. (Vergl. Cäcilienkalender 1876 S. 40.)

4. Chor. Musik aus Josua v. Händel S. 131.

Für diese Huld tön' unser Lied ein ewiges Lob dem Herrn des Lichts!

III. Cäcilia vor dem Richter.

1. Stimme der Kirche.

Veni sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus praeparavit in aeternum.

Komme, o Braut Christi, nimm in Empfang die Krone, welche Dir der Herr bereitet hat auf ewig.

2. Prolog des Genius.

1. Eben stand Cäcilia in der Armen Mitte,
Theilte liebend Trost und Speise aus:
Horch, da nahen klirrend schwere Tritte,
Und von Kriegern wird umstellt das Haus.
„Dich, o Christin! zum Gericht zu holen,
Hat Almachius uns, der Herr, befohlen."

2. Ernst und Frieden in den milden Mienen,
In den Augen frohe Zuversicht,
Ist sie gottbegeistert dort erschienen,
Leuchtend wie von einem höh'ren Licht:
Wer sie sah die Zarte, Engelreine,
Stand beschämt vor ihrem Himmelsscheine.

3. „Dein Gemahl," begann zu ihr der Grimme,
„Der den Dienst der alten Götter ließ
Und sein Bruder auch, du weißt, der Schlimme,
Starben wie ich drohend euch verhieß;
All ihr Gut ist dem Gesetz verfallen,
Gib es, was sie bergen deine Hallen."

4. „Allzu spät hast Du nach mir gesendet,"
Spricht die Jungfrau froh und ungeschreckt,
„Meine Liebe hat schon längst gespendet,
Was die Habgier deines Herzens weckt;
Alles theilt ich aus nach ihrem Willen,
Um damit der Armen Noth zu stillen."
(Siehe Bild S. 13.)

5. „Thörin! die des Wahnsinns Fluch verfallen,
Die sich Noth und Tod erwählt zum Ziel,
Führt die Christin zu den Tempelhallen,
Wo das Haupt der Brüder gestern fiel;
Weigert sie zum Opfer dort zu gehen,
Möge ihr, wie ihnen ist geschehen."

6. Vor dem Altar steht die Zarte, Schlanke,
Mit dem jungfräulich bewahrten Kranz,
Leuchtend wie ein göttlicher Gedanke,
In der Schönheit unbeflecktem Glanz,
Einer zarten Blüthe zu vergleichen,
Die dem schwächsten Hauche scheint zu weichen.

7. Alle die so zarter Jugend Schönheit sehen
In der Stunde schreckenvoller Wahl,
Faßt ein tiefes Mitleid und sie flehen,
Schaudernd vor des Martertodes Qual:
„Beuge, schwache Jungfrau! beug dich nieder,
Schone deiner zarten jugendlichen Glieder.

8. Deiner Schönheit Blüthe kaum erschlossen
Schone ihrer, Jungfrau! süß und mild!
Die des Lebens Lust noch nicht genossen,
Blicke auf der Zukunft Rosenbild,
Nicht den Tod, den kalten, stummen, blassen
Nein, das Leben wolle warm umfassen."

9. Bei dem lockend süßen Wort der Schwachen
Ward entflammt der Jungfrau hoher Geist,
Und sie fühlt mit Uebermacht erwachen
Jene Liebe, die zu Gott sie reißt,
Und von ihr begeistert und durchdrungen
Hat die Schwache laut ihr Lied gesungen:

10. „Nicht der dunklen Erde gilt mein Lieben,
Ihre Rosen sind nicht meine Lust;
Aufwärts, aufwärts fühl' ich mich getrieben,
Aufwärts schlägt die Flamme dieser Brust;
Einer nur ist mir ins Herz geschrieben,
Ihm geweiht mein Sehnen, ihm mein Lieben.



29. **Molitor, Missa brevis**, opus 15. Partitur. (Vereinskatalog Nr. 254.)
30. „ doppelte Stimmen dazu.
31. „ **Missa „Rorate Coeli"**. Op. 14 für 1 Singst. u. Orgel, Partitur. (V.-K. Nr. 239.)
32. „ **Missa „Tota pulchra es Maria"**. Op. 11 für 4 Stim. Partitur. (V.-K. Nr. 238.)
33. „ „ „ „ „ „ doppelte Stimmen hiezu.
34. **Motetten, 12**, älterer Meister, bearbeitet von Hermesdorff. Partitur. (Vereinskatalog 82.)
35. **Piel, Messe** für Männerstimmen (Op. 2). Partitur. (Vereinskatalog Nr. 176.)
36. **Piel, Messe.** (Op. 4). Für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur. (Vereinskat. Nr. 215.).
37. „ „ (Op. 15). Für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur. (Vereinskat. Nr. 420.)
38. „ „ (Op. 16). Für 4 Stimmen. **Novität.**
39. **Riegel, Requiem** für 4stimmig gemischten Chor. (Vereinskatalog Nr. 338.)
40. „ doppelte Stimmen dazu.
41. **Santner**, 8 **Motetten.** Partitur. (Vereinskatalog Nr. 353.)
42. „ **Te Deum.** 4stimmig. Partitur und Stimmen. (Vereinskatalog Nr. 387.)
43 „ **Ecce sacerdos.** „ „ „ (Vereinskatalog Nr. 387.)
44. „ **Requiem** 3- oder 4stim. „ „ „ (Vereinskatalog Nr. 401.)
45. „ **Libera** „ „ „ „ „ „ (Vereinskatalog Nr. 401.)
46. „ **3 Motetten,** 3stimmig für S. A. B. Partitur u. Stimmen. (V.-K. Nr. 337.)
47. **Schaller, Missa** ad dulciss. cor Jesu, 2stimmig. (Vereinskatalog Nr. 263.)
48. „ doppelte Stimmen dazu.
49. „ **Missa solemnis**, opus 12. Partitur. (Vereinskatalog Nr. 395.)
50. „ doppelte Stimmen dazu.
51. **Schenk, zwei wichtige Fragen.** (Vereinskatalog Nr. 172.)
52. **Stehle, Chorphotographien.** (Vereinskatalog Nr. 173.)
53. „ **Missa**, „Jesu rex admirabilis". Partitur. (Vereinskatalog Nr. 220.)
54. „ doppelte Stimmen dazu.
55. **Thinnes, Wandtafeln** zu den Responsorien 2 Exemplare.
56. und 57. **Witt, Gesänge,** für 3 und 4 Männerstimmen, opus V^a. Die 4 Singstimmen, 68 schön gedruckte Seiten. (Vereinskatalog Nr. 38.)
58. „ **Hymnus** für S. und Alt mit Orgel (Vereinskatalog Nr. 337.)
59. „ **Improperien** für 5stimmig gemischten Chor. Partitur. (Vereinskatalog Nr. 198.)
60. „ **Offertorienstimmhefte,** op. 15, Sopran. I. Lieferung. (Vereinskatalog Nr. 291.)
61. „ „ „ „ Alt I. „ „ „ „
62. „ „ „ „ Tenor I. „ „ „ „
63. „ „ „ „ Baß mit Orgelst. u. Quinta vox I. Lief. (V.-K. Nr. 291.)
64. „ „ „ „ Sopran. II. Lieferung. (Vereinskatalog Nr. 393.)
65. „ „ „ „ Alt II. „ „ „ „
66. „ „ „ „ Tenor II. „ „ „ „
67. „ „ „ „ Baß mit Quinta vox. II. Lieferung. (V.-K. Nr. 393.)
68. „ „ „ „ Sopran. III. Lieferung. (V.-K. Nr. 427.)
69. „ „ „ „ Alt III. „ (V.-K. Nr. 427).
70. „ „ „ „ Tenor III. „ (V.-K. Nr. 427.)
71. „ „ „ „ Baß mit Quinta vox. III. Lieferung. (V.-K. Nr. 427.)
72. „ **Offertorium.** 2stimmig mit Orgel. (Vereinskatalog Nr. 401.)
73. „ Vier Stimmen zu dessen Messe „**in hon. S. Francisci**", opus VIIIb. (Partitur hiezu erschien in den Flieg. Bl. 1879 Beilage 1—6.)

(Einige wenige Nummern finden sich z. B. noch nicht im Katalog. Die Nr. 9, 16, 42—46, 58 und 72 sind die Editionen des Salzburger Cäcilien-Vereines.)

NB. Es wird **dringendst** gebeten, um sich über den Werth der Angebote zu orientiren, die citirten Referate nachzusehen.

Der Generalpräses: **Dr. Fr. Witt.**



Liturgische Gesang-Bücher

in Roth- und Schwarz-Druck

aus dem Verlage

von

Friedrich Pustet in Regensburg, New York & Cincinnati

zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Antiphonarium et Psalterium Rom. etc. Sub auspiciis S. D. N. Leonis P. P. XIII. Curante S. Rituum Congr. Tomus continens Horas Diurnas Breviarii Rom. cum Cantu. Gross-Folio. (1879.)

No. 1.	Ausgabe auf Maschinenpapier	ℳ. 36 —
„ 2.	„ „ Büttenpapier	„ 50 —

Einbände hiezu, die sich apart berechnen:

No. 1.	Schwarz-Leder mit rothem Schnitt	„ 18 —
„ 2.	„ „ „ Goldschnitt	„ 20 —
„ 3.	Schweinsleder mit Goldschnitt	„ 30 —

Cantus Passionis D. N. J. Chr. secundum quatuor Evangelistas, depromptus ex Officio Hebdomadæ Sanctæ, quod curavit S. Rituum Congregatio et divisus in tribus fasciculis quorum **primus** continet verba Chronistæ, **secundus** partem Christi, **tertius** partes Synagogæ. Secundo fasciculo adjiciuntur Lamentationes Tridui Sacri et tertio additur Præconium Paschale Sabbati Sancti . . . . . ℳ. 5 —

Einbände hiezu, in 3 Bänden, die sich apart berechnen:

No. 1	in schwarz Leder mit rothem Schnitt	ℳ. 10 50
„ 2	„ „ „ „ Goldschnitt	„ 12 60
„ 3	„ „ Chagrin-Leder mit Goldschnitt	„ 25 20

Directorium Chori ad usum Ecclesiarum, Cathedralium et Collegiatarum atque omnium Ecclesiarum, in quibus Officium divinum juxta Ritum S. Rom. Ecclesiæ cantari solet. Sub auspiciis Pii Papæ IX. Curante S. Rituum Congregatione. Cum Privilegio. 8°. . . . . ℳ. 8 —

— — Dasselbe in ½ Chagrin geb. . . . . „ 9 50



Graduale Romanum etc. Sub auspiciis S. D. N. Pii PP. IX. Curante S. Rituum Congreg. Editio secunda. Cum privilegio. 8°. (1878.) . . . . . ℳ. 6 —

— — Dasselbe in ½ Chagrin gebunden . . . . „ 7 50

— — „ in schwarz Leder mit Goldschnitt gebunden . . . . . „ 9 —

— — **Organum** compositum et redactum a Fr. Xav. Haberl, Magistro Capellæ et Jos. Hanisch, Organista Cathedralis Ratisb. 2 Vol. In 4°. . . . . . ℳ. 11 40

— — Dasselbe complet gebunden in ½ Chagrin . . . . „ 14 —

Graduale Romanum. Zwei starke Bände in grösstem Imperial-Format.

Ausgabe I. auf starkem Maschinenpapier . . . . ℳ. 80 —
„ II. auf starkem Handpapier . . . . „ 120 —

Einbände hiezu, die sich apart berechnen:

No. 1. Rück u. Eck in Chagrin-Leder mit Leinwandüberzug. Beide Bände ℳ. 38 —
„ 2. „ „ „ „ Schweinsleder „ „ „ „ „ 43 —
„ 3. Ganz in Schweinsleder mit Clausuren und Knöpfen. „ „ „ 144 —

Kyriale, sive Ordinarium Missae, sive Cantiones Missae communes pro diversitate Temporis et Festorum per annum excerptæ ex Graduali Romano quod curavit S. Rituum Congregatio sub auspiciis Pii PP. IX. et Leonis P. P. XIII. Editio quinta emendata. 8°. (1879.) ℳ. — 60

— — Dasselbe Rück und Eck in Leder gebunden. . . . . „ 1 —

Kyriale, sive Ordinarium Missae etc In grösstem Imperial-Format.

No. 1. Auf Maschinenpapier . . . . ℳ. 9 —
„ 2. „ Büttenpapier . . . . „ 12 —
Ein Einband hiezu, Rück und Eck in Leder mit Leinwandüberzug, kostet „ 3 60

— — **Organum** ad Kyriale, auctore Fr. Witt Editio secunda augmentata. In-4°. . . . . ℳ. 2 40

— — Dasselbe in ½ Chagrin gebunden . . . . „ 3 20

Laudes Vespertinae, sive Cantus diversi, excerpti ex Antiphonario, Graduali et Rituali Romano quae curavit S. Rituum Congregatio. In-8°. . ℳ. — 80

— — Dasselbe in ½ Leder gebunden . . . . „ 1 20

Officium Defunctorum unacum Missa et Absolutione eorumdem et Ordo Exsequiarum pro Adultis et Parvulis. Ex Rituali, Missali, Graduali et Breviario Rom. prævia adprobatione Congregationis S. Rituum adcurate depromptum et pro majori canentium præsertim commoditate apte dispositum. 8°. . . . . ℳ. 1 20

— — Dasselbe in Leder mit Goldschnitt gebunden . . . . „ 3 4

Officium Hebdomadae Sanctae a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani. Cum Cantu emendato editum sub auspiciis S. D. N. Pii P. P. IX. Curante S. Rituum Congreg. Cum Privilegio. 8°. . . . . ℳ. 5 —

— — Dasselbe in ½ Chagrin gebunden . . . . „ 6 —
— — „ ganz in Chagrin mit Goldschnitt gebunden . . . . . „ 8 —

Officium Nativitatis D. N. J. Chr. etc Cum Cantu ex Antiphonario Romano. Curante S. Rituum Congreg. In-8°. . . . . ℳ. 1 —
— — Dasselbe in ½ Chagrin gebunden . . . . „ 1 60



Pontificalis Romani Ritus seu **Ordines** frequentius usitati ad majorem Episcoporum commoditatem in parva Volumina apte digesti. Cum Appr. Episc. 7 Fasciculi. In-folio.

Fasciculus I. (continens: Formam Confirmationis, Consecrationem Patenae et Calicis, Benedictiones minores, Ordinem ad recipiendum Praelatum et ad visitandas parochias, Ritum Benedictionis Apostolicae.) . . . . ℳ 3 —

Fasciculus II. (continens: Benedictionem novae Crucis, Imaginis B. M. V., et aliorum Sanctorum, Capsarum pro Reliquiis includendis, unius Campanæ et plurium, Aquae pro reconcilianda Ecclesia consecrata, Insignium pontificalium, Benedictiones diversas ex Rituali Rom.) . . . . ℳ 2 —

Fasciculus III. (continens: Ritum solemnem pro Clerico faciendo et pro Ordinibus tum minoribus tum sacris conferendis.) . . . . ℳ 3 —

Fasciculus IV. (continens: Ritum Tonsurae, Minorum Ordinum, et Sacrorum Subdiaconatus, Diaconatus ac Presbyteratus Ordinum, uni tantum conferendorum.) ℳ 3 —

Fasciculus V. (continens: Altaris Consecrationem, quae fit sine Ecclesiæ Dedicatione, Consecrationem Altaris, cujus sepulchrum Reliquiarum est in medio summitatis stipitis et Altaris portatilis Consecrationem.) . . . . ℳ 5 —

Fasciculus VI. (continens: Ecclesiae Dedicationem seu Consecrationem Altaris, cujus sepulchrum est in medio summitatis stipitis.) . . . . ℳ 5 —

Fasciculus VII sive Appendix, (continens: Altaris Consecrationem, quae fit sine Ecclesiae Dedicatione, si plura Altaria in eadem ecclesia fuerint consecranda, Consecrationem Altarium, quorum sepulchra Reliquiarum sunt in medio summitatis stipitis et Altarium portatilium consecrationem. Ad majorem commoditatem Episcoporum.) ℳ 5.

Processionale Romanum e Rituali Rom. depromptum, additis quæ similia in Missali et Pontificali Rom. habentur etc., pro majori canentium præsertim commoditate apte dispositum. 8°. . . . . ℳ 1 20

— — Dasselbe ganz in Leder mit Goldschnitt gebunden . . . . . . „ 3 40

Ritus Consecrationis Ecclesiae et **Altarium,** Benedictionis et Impositionis primarii Lapidis pro Ecclesia ædificanda et Benedictionis Signi vel Campanae. Ex Pontificali Romano pro commodiori sacris his functionibus cooperantium usu desumptus. Cum Cantu a S. Rituum Congregatione adprobato. 18°. . . . . . . ℳ 2 —

— — Dasselbe ganz in Leder mit Goldschnitt gebunden . . . . „ 3 20

Ritus Ordinum Minorum et **Majorum** juxta Pontificale Rom. etc. Cum Cantu a S. Rituum Congregatio adprobato. 18°. . . . . ℳ — 80

Vesperale Romanum juxta Ordinem Breviarii Romani cum cantu emendato editum sub Auspiciis Sanctissimi Domini Nostri Leonis XIII. curante Sacr. Rituum Congregatione. Cum Privilegio. Editio II. emendata et augmentata. 8°. . . . . . ℳ 6 —

— — Dasselbe in ½ Chagrin gebunden . . . . „ 7 50

— — „ ganz in Leder gebunden mit Goldschnitt . . . . „ 9 —

— — „ ganz in Chagrin gebunden mit Goldschnitt . . . . . „ 10 —

— — **Organum** compositum et redactum a Fr. X. Haberl, Magistro Capellae et Jos. Hanisch, Organista Cathedralis Ratisb. . . . . ℳ 9 10

— — Dasselbe in 1 Band gebunden in ½ Chagrin . . . . „ 12 —

— — **Organum** continens Hymni Vesperarum . . . . „ 2 40





11. Leiden für den Einen, für ihn sterben,
Welche Wonne für mein liebend Herz!
Das durch Liebe Liebe muß erwerben,
Liebend stillen seiner Liebe Schmerz,
Und den Lohn, den reichsten, wird empfangen,
Ist es zum Geliebten heimgegangen.

12. Deinen Ruf hab' sehnend ich vernommen,
Mir entgegen leuchtet schon Dein Licht,
Laßt mich sterben, laßt zu Gott mich kommen,
Habt Erbarmen, ach! und zaudert nicht;
Wie du freudig machst die dir vertrauen,
Laß, o Herr, in meinen Tod sie schauen.

13. Sende deinen Geist zu mir hernieder,
Der mit Kleinem große Wunder schafft;
Gieße in die zarten schwachen Glieder
Deiner Gnade hohe Himmelskraft;
Und die Schmerzen werd' ich überwinden
Und das Leben in dem Tode finden.

14. O, ich fühl es glühend mich durchdringen,
Fühle stärker, immer stärker mich;
Mächtig regen sich der Seele Schwingen,
Nach der fernen Heimath sehnt sie sich;
Laßt mich endlich doch den Tod empfangen,
Sterben nicht in liebendem Verlangen."

15. Wer es hörte wie mit vollem Tone
Gottes Wort aus schwacher Glocke klang,
Wer die Lilie sah mit zarter Krone,
Wie der Geist gewaltig sie durchdrang:
Konnte nicht dem Herren widerstehen·
Angehaucht von seines Geistes Wehen.

16. Laßt uns, riefen sie ergriffen, theilen
Diesen Glauben, der dem Zauber gleich,
Dich zum Sterben, wie zum Fest, macht eilen
Und den Tod dir macht so freudenreich:
Sklaven, die wir seufzen in den Ketten
Durch die Taufe wollen wir uns retten.

17. Ruhen konnten nicht die Neubekehrten,
Die entflammt Cäciliens Liebesgluth,
Bis Urban gewährt, was sie begehrten
Sie gewaschen in der Sühnungsfluth,
Sie gekleidet in das Kleid der Gnade,
Sie geleitet zu dem Himmelspfade.



3. Lebendes Bild: Eine weite Gerichtshalle. Der Präfekt Almachius umgeben von Liktoren und Trabanten. Vor ihm steht Cäcilia im vollen Brautschmuck in würdevoller, edler und entschiedener Haltung. (Cäcilienkalender 1876. S. 40.)

4. Chor. Musik aus Judas Maccabäus v. Händel (S. 140 ff.).

Noch niemals beugten wir das Knie
Dem stummen Holz und tauben Stein,
Wir opfern Gott und Gott allein!

IV. Cäcilia's Marter und Tod.

1. Stimme der Kirche.

Justorum animae in manu Dei sunt et non tanget illos tormentum malitiae; visi sunt oculis insipientium mori, illi autem sunt in pace.

Die Seelen der Gerechten sind in Gottes Hand und es berührt sie nicht (mehr) die Qual der Bosheit; in den Augen der Thoren schienen sie zu sterben, sie aber sind im Frieden.

2. Prolog des Genius. *)

1. Vor Almachius wird mit Wuth auf's Neue
Von der Schaar Cäcilia geschleift:
„O Almachius," rief sie kühn, „bereue,
Sieh, die Saaten sind für Gott gereift,
Rings entzünden sich des Glaubens Flammen,
Wankend bricht die Heidenwelt zusammen."

2. „Christin! noch gebieten die Cäsaren,
Fließt der Opfer Blut Cäcilia!
Stehn geschmückter, reicher als sie waren,
Unerschüttert noch die Tempel da,
Und der Götter Lästerung zu strafen,
Wisse! gibts Gesetze, die nicht schlafen.

3. Noch verachten wir als Schmacheszeichen
Euer Kreuz von Blut und Tod befleckt;
In die Gräber muß er noch entweichen,
Dem ihr dient, wie scheues Wild versteckt;
Thoren! die zum Gotte den erkoren,
Der in einer Krippe ward geboren!

4. Thoren! Die zum Meister den erwählten,
Der nur Armuth und Entsagen lehrt,
Und den Freudenarmen, Selbstgequälten
Jede süße Lust des Lebens wehrt,
Der ins Joch die Leidenschaften kettet,
Und den Leib auf hartem Steine bettet.

5. Führt in ihre Kammer sie von hinnen,
Dort bereitet ihr ein glühend Bad;
Laßt die Flammen leckend sie umspinnen,
Rings umreise sie ein Feuerrad:
So vergehe siedend in den Fluthen,
Die entbrannt in ihres Glaubens Gluthen."

6. Wie Almachius zornentbrannt verheißen,
Ward bereitet ihr ein glühend Bad;
Rings umzingelt leckend sie der heißen
Flammen grimm auflodernd Höllenrad;
Während hoch die Fluthen um sie springen,
Fängt Cäcilia jubelnd an zu singen:

7. „O wie wohl thut mir die frische Kühle,
Wie erquickt mein flammend Herz dies Bad,
Gleich dem Abendthau nach Mittags Schwüle,
Gleich dem Schatten auf dem Sonnenpfad,
Gleich der Quelle, sinkt der Wandrer nieder,
So erlabt es meine heißen Glieder.

8. Seid willkommen mir, ihr lieben Flammen!
Schlagt mir dichter, dichter an das Herz,
Schlagt zum Zelte über mir zusammen,
Die ihr kühlet meiner Wunden Schmerz
Die ihr meiner Liebe Sieg verkündet,
Von dem kalten Gotteshaß gezündet.

9. Laßt mich schlafen hier den süßen Schlummer,
In dem Bade in dem Flammenzelt,
Keine Schmerzen fühl' ich, keinen Kummer;
Nicht gedenk' ich mehr der kalten Welt;
Nein, ich seh' den Himmel, nein ich höre
Süße Stimmen lichtumflossener Chöre.

10. Ach! mit einem Blumenbeet umweben
Mich die rothen Flammen rings im Kreis;
Seht die Rosen, die mich rings umgeben,
Seht die Lilien schlank und silberweiß,
So gebettet in dem Flammengarten
Will die Braut den Bräutigam erwarten."

*) Aus praktischen Gründen dürfte hie und da vielleicht eine Abkürzung dieses Prologs wünschenswerth erscheinen; eine solche kann leicht hergestellt werden. Wir geben hier mit Absicht die herrliche Darstellung des Dichters in ihrer ganzen Ausdehnung. —

11. Also lag sie in dem Flammenbade
Jubelnd einen Tag und eine Nacht,
Und beschützt von ihres Gottes Gnade
Diente kühlend ihr des Feuers Macht;
Doch Almachius hieß den Henker kommen,
Als dies neue Wunder er vernommen.

12. „Wider dieser Christin Zauberlieder
Ist des Feuers Zunge ohne Macht:
Schlage mit dem Schwerte dram sie nieder,
Die der Götter frevelnd hohngelacht,
Gehe ihr mit fester Hand beweisen,
Wie viel stärker als ihr Gott das Eisen."

13. Seines Herren Willen zu vollbringen,
Ging er zu Cäcilia kalt und hart;
In dem Bade hörte er sie singen,
Und sein Herz, seit lange schon erstarrt,
Fühlte da zum erstenmal im Leben
Ahnungsvoller Rührung leises Beben.

14. Doch er kennt kein Mitleid, keine Gnade;
Nie hat ihn ein Frevel noch erschreckt:
„Bringt die Jungfrau," rief er, „aus dem Bade
Was er mir befohlen, sei vollstreckt,
Und mein Arm wird ihr alsbald beweisen,
Wie viel stärker als ihr Gott mein Eisen."

15. In den Blicken freudiges Entzücken;
Ernst und Milde um den sanften Mund;
Hoheit, Klarheit, wie sie Engel schmücken
Auf der edlen Stirne zartem Rund!
Wie verklärt die jugendzarten Glieder
Also kniet sie vor dem Henker nieder.

16. Er ein Meister in den blut'gen Werken,
Faßt mit beiden Händen fest das Schwert,
Schwingt das scharfe hoch mit Macht, mit Stärke,
Daß es blitzend in den Nacken fährt;
Doch ihr heilig Haupt ist nicht gefallen,
Und ein neues Wunder dünkt es Allen.

17. Wieder hat er hoch sein Schwert geschwungen,
Nichts vermag des Meisters zweiter Streich,
Auch zum drittenmal ists nicht gelungen:
Doch, da ward von Furcht er selber bleich,
Und er wirft das Schwert von sich mit Schrecken,
Fliehend in dem Wald sich zu verstecken.

18. Mit ihm sind die Heiden scheu verschwunden!
Zu Cäcilien eilt der Christen Schaar,
Die geschmückt den Hals mit ihren Wunden,
Gleich dem Opferlamm gefallen war;
Alle möchten liebend sie umgeben,
Eh' entschwebt dies engelreine Leben.

19. Auf die Erde mit dem Haupt gelehnet,
Zum Gebet gefaltet noch die Hand,
Nun am Ziel, das lange sie ersehnet,
Liegt sie bleich im rothen Brautgewand,
Selig preisend diese heiligen Glieder
Knieen ehrfurchtsvoll die Christen nieder.

20. Jenes Herz, das einst so heiß geschlagen,
Ruhig schlägt es nun dem Frieden gleich,
Ihre Lippen, die in Sehnsuchtsklagen
Einst ertönt zu Gott so liederreich,
Froh ihn priesen in dem frommen Reigen
Ach! sie ruhen jetzt in ernstem Schweigen.

21. Jene Hände, die so sanft, so milde
Ihre Gaben jeder Noth gereicht;
Ihre Augen, deren Blick die wilde
Wuth der Rache, ach! so oft erweicht,
Die so sanft dem Kummer Trost gespendet,
Ruhen — denn ihr Wirken ist vollendet!

22. Wo der Unschuld zartes Roth einst glühte,
O ihr Wangen! fleckenlos und rein,
Wo die Anmuth, wo die Schönheit blühte,
In der Jugend zartem Purpurschein,
Eure Rosen, ach! sind hingeschwunden,
Weiße Lilien sproßten aus den Wunden.

Um das stille Bild voll Himmelsfrieden
Kniet der Christen wehmuthsvoller Kreis,
Zu der Heiligen, die hingeschieden,
Beten weinend alle Herzen leis.

3. Lebendes Bild. Cäcilia's Leichnam im Brautschmuck wird von den Dienern ins Grab gelegt; im Hintergrund trauernde Christen und der segnende Bischof Eleutherius (Urban). Vergl. Cäcilienkalender 1876. Seite 45.

4. Chor. Musik aus „Samson" v. Händel, Ausg. Peters S. 31 ff.

Ihr Thränen fließt, fließt in Strömen hin!
Cäcilia ist hin, ist todt, sie ist nicht mehr!

Recitativ: Die Leiche kommt; legt sanft sie vor uns hin, mit Lorbeern kränzet sie und Palmenzweigen; erhebe dann ein Grabmal sich, umringt mit Siegeszeichen, ihrer Thaten Lohn, und Lieder schallen zu der Jungfrau Lob. Dann sammle sich der Sänger Chor umher, damit ihr Name noch sie hoch entflammt zum edlen Streben, ihrer werth zu sein.

Arie: Ueber deinem Grabe sei süßer Fried' und hoher Ruhm,
Von so schwerer Leiden Last ruhe sanft o Jungfrau aus!

Recitativ: Wenn dieser Tag uns jährlich wiederkehrt,
Wallt auch der Jungfrau'n Chor zur Stätte hin
Und schmücket weinend sie mit Blumen aus.

Duett: Bringet Lorbeern, Palmen bringt,
Streut sie auf der Jungfrau Grab!

Chor: Ewig schwebe um dein Grab
Süßer Friede, hoher Ruhm!
Von so schwerer Leiden Last
Ruhe sanft, o Heldin, aus,
Ruhe sanft nun aus!

V. Cäcilia's Verherrlichung.

1. Stimme der Kirche.

Afferentur regi virgines post eam: proximae ejus afferentur tibi in laetitia et exultatione: adducentur in templum Regi Domino.

Es werden zu dem Könige Jungfrauen hinter ihr her gebracht; ihre Freundinnen werden zu ihr gebracht unter Freude und Frohlocken; sie werden hineingeführt in den Tempel zu ihrem König und Herrn.

2. Prolog des Genius.

1. Vernehmt das Lied, in welchem sich ergossen
Vor dem Scheiden noch der Himmelsschwan,
Eh' in einer Wolke lichtumflossen
Sie stieg leuchtend höher himmelan:
Alle aber, die dort unten stunden,
Blickten weinend nach bis sie entschwunden.

2. „Meine Augen öffnen sich dem Lichte,
Meine Seele athmet frei und leicht,
Und der kalte, sonnenlose, dichte
Nebel in den finstern Abgrund weicht,
Zu den Liedern, die die Engel singen,
Regen sich melodisch meine Schwingen.

3. Ach! ich sehe leuchtend aufgeschlossen
Hoch und weit das Thor der Ewigkeit,
Welch' ein Glanz kommt mir von dort geflossen,
Welch' ein Duft voll Himmelsseligkeit!
Welche Schönheit! welche Harmonien!
Jubeln muß ich, danken, niederknieen!

4. Sehet! auf des Lichtes Lilienauen
Kömmt das weiße Opferlamm von fern;
Seht! es kommt der König der Jungfrauen
Durch die Rosen, wie der Morgenstern;
Sehet, wie die Bräute ihn umringen,
Mit den Lampen lieblich ihn umsingen.

5. Der du mir mein ganzes Herz genommen,
Sieh, o König! mich zu Füßen hier;
Meiner Lampe Licht ist nicht verglommen,
Meine Seele glühte einzig Dir;
Deine Gnade wolle sie durchscheinen
Daß sie selig folge diesen Reinen.

6. Jedes Erdenleid ist jetzt verklungen,
Aufgelöst in Wohllaut jeder Schmerz;
Selig, selig hast du mich durchdrungen;
Eine Himmelsharfe ist mein Herz,
Und zum Preise Dir, dem ewig Schönen,
Wird es nun in Ewigkeit ertönen!"

7. Und das Lied, das immer sie gesungen,
Von der reinsten Lieb zu Gott erglüht,
Hat in manchen Herzen nachgeklungen
Und die Liebe ist auch ihm erblüht,
Und auch ihm erwacht ein heiß Verlangen,
Hinzugehen, wo sie vorgegangen.

8. Jungfrau! glorreich in den Himmelschören,
O Cäcilia, Gottes Nachtigall,
Unsre Bitten wolle liebend hören:
Singe uns mit deinem süßen Schall,
Singe uns vom reinen Opferlamme,
Schenke uns der reinsten Liebe Flamme!



9. Von dem Quelle aller Schönheit singe,
Singe von des Opfers Minnelohn,
Daß in unsrem Leben auch erklinge
Deines Liedes göttlich reiner Ton,
Daß es auch zu einer Hymne werde,
Die dem Himmel singt die dunkle Erde.

10. Wenn Jerusalem am Zeitenziele
Seine Sänger hochzeitlich vereint,
Und beim Klang von Davids Saitenspiele
Festgeschmückt der Bräutigam erscheint:
Lasse unsre Lieder mit den deinen
Sich verklärt, Cäcilia vereinen! —

3. Lebendes Bild: Cäcilia als Patronin der heiligen Tonkunst nach Raphaels Darstellung. Vergl. Cäcilienkalender 1879. S. 40 mit der dort gegebenen Erläuterung.

4. Chor. Musik von H. Oberhoffer: 4st. Männerchor mit Orchester oder Klavier. (Regensburg, Pustet.)

Dir hohe Herrin im holdsel'gen Reich der Töne,
Dir weihn wir heute unser Feierlied;
Wir weihn es für die Stunden ätherreiner Schöne
Die uns so oft schon Deine Huld beschied!
Schwellet in Lust der Saiten Chor,
Brauset dein Lied im Orgelklang,
Wogt es dahin im Männersang,
Ziehen sie uns zu Dir empor!
Dir hohe Herrin 2c. wie oben.

Will man an Stelle der „religiösen" Chöre ebenfalls kirchliche Motetten treten lassen, so bietet das Officium der hl. Cäcilia (auch das Commune Martyrum u. Virginum) eine reiche Auswahl von Texten, die zum größten Theil in alter und neuer Zeit ihre Componisten gefunden haben. Wir verweisen z. B. auf die 3 in der Musica divina enthaltenen Compositionen: Dum aurora finem daret v. Palestrina; Cantantibus organis v. L. Marenzio; Triduanas a Domino v. T. Bai. — Wenn für andre, hier sehr gut verwendbare Texte z. B. Loquebar (Introitus der Messe), Confundantur (Communio), Est secretum Valeriane (Antiph. ad Magn. I. Vesp.) u. ä. zur Zeit mehrstimmige Compositionen noch nicht vorhanden sind, so findet ein strebsamer Cäcilianer vielleicht in diesen Zeilen eine Anregung, dieselben nach Zeit und Bedürfniß zum allgemeinen Nutzen und Frommen in ein entsprechendes musikalisches Gewand zu kleiden. —

Bensheim. **F. J. Selbst.**

Die Neumen.



Es scheint, daß der menschl. Geist bei seinem Drange nach Wissen und Erkenntniß unbekannter Dinge durch Probleme, deren Lösung bisher noch immer dem Scharfsinn widerstanden, stets wieder gereizt werde, deren Lösung zu versuchen. Durch solche wiederholte Anläufe gelang es in neuester Zeit z. B. die Hieroglyphen der Aegypter und die assyrischen Keilschriften zu enträthseln. Ein ähnliches Problem bieten die Neumen oder die Tonzeichen, mit denen im ersten Jahrtausend die kirchlichen Gesangstücke aufgezeichnet waren. Ihre eigentliche Bedeutung ging theilweise schon im 9. oder 10. Jahrhundert verloren und bis heute ist sie noch nicht wieder aufgefunden trotz der großen Bemühungen, welche gelehrte Forscher auf deren Auffindung verwendeten und noch verwenden.

Der Name „Neume" stammt vom griechischen πνεῦμα, der Hauch, und wurde gewählt, um damit einen Ton oder eine Tongruppe zu bezeichnen; dies Wort trug sich dann auf die Zeichen über, womit der Ton fixirt wurde. So nennen Guido und Aribo nicht blos eine Tongruppe, welche über einer Silbe gesungen wird, sondern auch einen einzigen Ton oder vielmehr dessen Zeichen ein neuma.

Diese Tonzeichen bestehen in Punkten, Strichen, Häckchen, einzeln oder in vielfacher Zusammensetzung. Die Grundzeichen sind: der Punkt •, die liegende Virga -, die ste-

hende Virga und der Epiphonus. Alle übrigen sind nur Combinationen aus diesen Grundformen, so z. B.

Podatus.
Clinis oder Clivis.
Ancus oder Sinuosa.
Torculus.
Cephalicus.
Quilisma.
Scandicus.
Climacus.
Pressus minor u. major u. s. w.

Doch sind diese Zeichen nicht in allen Manuskripten gleich; wenn sie auch im Wesentlichen übereinstimmen, so weichen sie doch oft in ihrer Formation etwas ab. Diese Verschiedenheit erklärt sich aus der Verschiedenheit der Epochen und Länder, in welchen solche Manuskripte angefertigt wurden. So zeigen Codices aus dem 8. oder 9. Jahrhunderte plumpere, weniger gefällige Formen, während das 11. und 12. Jahrhundert die Zeichen in zierlichster, anmuthigster Weise bildet; im 12. Jahrhundert und später treten wieder gröbere Züge auf, ähnlich der Fraktur- oder Mönchsschrift. Auch der den einzelnen Völkern und Orten eigenthümliche Schreibcharakter äußert seinen Einfluß, und die Zierlichkeit der Zeichen ist besonders in den Manuskripten solcher Klöster vertreten, in denen die Kalligraphie eine hohe Stufe der Ausbildung erreicht hatte z. B. St. Gallen, St. Emmeram, Oxford ꝛc. Die in Mailand gebräuchliche Tonschrift scheint in gröbern Zügen ausgeführt worden zu sein, da Radulph von Tongern sagt: „Nota Ambrosiana est fortior, durior et magis extensa.“ (Prop. 23.)

Wenn Fétis die Neumenschrift in zwei Hauptklassen, in saxonische und lombardische scheidet, so liegt dieser Classifikation wohl einige Wahrheit zu Grunde, im Ganzen aber hat sie wenig Werth; es sind doch nur äußerliche Verschiedenheiten.

Was den Ursprung der Neumen angeht, so waren die Ansichten der Gelehrten bisher verschieden; es konnten nämlich nur Hypothesen aufgestellt werden, da jegliches Dokument in dieser Beziehung fehlt. Gegen Ende des 8. Jahrhunderts tauchen sie nach den Berichten des Mönches von Angoulême und des Geschichtsschreibers Eginhard IV. als ein ausgebildetes System auf, von Rom aus nach dem Frankenlande verbracht. Letzterer schreibt in seinem Werke „Casus S. Galli“ c. 3, daß Papst Hadrian II. auf die Bitte Kaiser Karl's des Großen, weil diejenigen römischen Sänger, welche bisher den Gesang leiteten und von Papst Gregor geschickt waren, gestorben seien, zwei neue römische Sänger ins Frankenland sandte, Petrus und Romanus; der letztere mußte, vom Fieber ergriffen, in St. Gallen zurückbleiben, während Petrus nach Metz weiterreiste. Romanus brachte ein Antiphonar mit sich, welches eine genaue Abschrift des in der Peterskirche aufbewahrten (so zu sagen) Original-Antiphonariums war und nun, da er mit Erlaubniß des Kaisers in St. Gallen bleiben durfte, auch daselbst in einem eigenen Schreine als Norm des richtigen Gesanges aufbewahrt wurde. Nach diesem corrigirten die Sangmeister anderer Kirchen ihre Antiphonarien, und von St. Gallen aus verbreitete sich diese Sangesweise fast über ganz Europa. Dieses Antiphonar war mit Neumen notirt; was ganz bestimmt anzunehmen ist, obwohl Ekkhard nur ganz unbestimmt von notulis spricht, denen Romanus zur besseren Verdeutlichung hin und wieder Buchstaben beigesetzt habe. Diese Neumennotation findet sich auch in allen kirchlichen Gesangsbüchern vom 9. — 12. Jahrhundert und an manchen Orten noch im 13. Jahrhundert angewendet. Der Mönch von Angoulême (um 787) spricht von einer nota romana, welche von den Franken adoptirt und forthin nota francisca genannt worden sei. Ob eine Notationsweise oder welche vorher in den cismontanischen Ländern im Gebrauche gewesen, davon wissen wir gar nichts.

Von ältern Musikschriftstellern (mit Ausnahme des Mönches Hucbald im 10. Jahrh.) redet kein einziger von solchen Zeichen etwas, und Codices, welche, also notirt, über dies 9. Jahrhundert hinausreichen, sind bis jetzt noch nicht aufgefunden oder wenigstens nicht als solche constatirt und anerkannt worden. Der belgische Gelehrte Fétis, welcher es sich zum Verdienste anrechnet, diese alte Notenschrift wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen zu haben, führt ihren Ursprung auf die orientalischen Notirungsweisen, namentlich auf die armenische, mit der sie wirklich manche Aehnlichkeit hat, zurück und läßt sie dann durch die Gothen nach Italien importiren; nach ihm verdankt sie ihre Anwendung und Ausbildung erst der Zeit nach Gregor d. Gr. Der französische Arzt und Musikgelehrte Danjou sucht ihre Quelle in der römi-

schen Tachy- oder Stenographie, so daß ihr Ursprung in die Zeiten Cicero's zu setzen sei. Der Wiener Gelehrte Kiesewetter nimmt sie einfach als die „nota romana,“ mit welcher der hl. Gregor in seinem Antiphonarium die liturg. Melodien notirt habe. Coussemaker endlich (cf. Kalender 1877) leitet sie aus den Accenten ab, und diese Ansicht wird gegenwärtig allgemein getheilt. P. Anselm Schubiger führte („Sängerschule von St. Gallen“ p. 6) dies weiter aus und zeigte, daß, um bei der Lesung und Deklamation die Hebung

Facsimile aus dem „Antiphonar“ in St. Gallen.

und Senkung der Stimme dem Leser anzudeuten, schon frühzeitig gewisse Zeichen gesetzt wurden, welche in ihren Formen nichts anders als die einfachsten Neumen sind. Der alte heidnische Philosoph Censorinus wies die Accente der Musik zu, und der hl. Augustin schrieb einen umfangreichen Traktat „De Musica,“ worin er nur von der Rhythmik und den Accenten handelt. In vielen alten Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts finden sich Zeichen wie Epiphonus, Podatus über einzelnen Wörtern angegeben, so

daß wohl kein Zweifel obwalten kann, daß die Neumen ihren eigentlichen Ursprung aus den Sprechaccenten und deren Zeichen genommen haben. Dabei bleibt allerdings dahingestellt, ob diese Tonschrift der occidentalischen Kirche ganz eigenthümlich ist, oder ob sie nicht doch auch mit der älteren Tonschrift in der griechischen Kirche in einigem Zusammenhange steht. Dr. W. Ambros erwähnt die Aehnlichkeit der griechischen und lateinischen Neumen, wie sie sich in den ältesten griech. Manuskripten findet; denn die Notirung in der griech. Kirche war vor dem 10. Jahrhunderte viel einfacher, als sie seitdem ist (Gesch. der Musik II. 87); in der Ausbildung und Vervollkommnung aber gingen beide immer weiter auseinander. Bemerkenswerth ist noch eine Notiz, welche 1601 ein Bibliothekar der Bibliotheca Angelica in Rom einem Manuskripte angefügt hat, welches in Neumen, die in ihrer Form etwas, wenn auch nicht wesentlich abweichen, notirt ist. Darin ist nämlich zu lesen: „Notæ musicæ a Græcis desumptæ sunt, ut ego ipse vidi Romæ in Collegio Græco, in quo hujus generis libri asservantur. Adde etiam, quod hae notæ musicæ in hoc libro scriptæ ab ipsis Græcis, me præsente et audiente, fuerunt decantatæ."

Wer weiß, welche Umgestaltungen und Wandlungen die ursprünglichen Accente erfahren mußten, bis sie zu dem vollkommenen System ausgebildet waren, welches uns im 9. Jahrhundert als Neumenschrift entgegentritt. Die Tradition berichtet, daß sie schon vom hl. Gregor benutzt wurde, weiter läßt sich ein Faktum nicht sicher stellen; die Autoritäten für diese Tradition sind blos die obengenannten: Eginhard IV. und der Monachus Engolismensis.

Von der Zeit an, als Karl d. Gr. die beiden römischen Sänger Petrus u. Romanus berufen hatte (auch früher müssen wohl schon Abschriften der liturgischen Bücher aus Rom bezogen worden sein, da Amalarius (um 800) sagt, daß die jetzt von dort hergebrachten mit den früher bezogenen nicht übereinstimmen, Gerb. de Cantu, I. 278.), und Romanus mit seinem getreu copirten Antiphonar in St. Gallen blieb, verbreitete sich mit den Gesängen diese Tonschrift nach allen Ländern, nach Deutschland, Frankreich, Spanien, England. Sie erhielt sich mehrere Jahrhunderte, obwohl schon Hukbald (10. Jahrh.) über ihre Unbestimmtheit Klage erhebt, ja selbst Romanus schon hin und wieder Buchstaben beizusetzen für gut fand, um den Sängern den richtigen Ton anzudeuten. Der neumirten Codices bediente man sich noch im 13. Jahrh. und erst, als (nach einer Angabe Radulfs von Tongern) Papst Nikolaus um 1277 die alten Bücher und die alte Tonschrift verbot, scheint ihr Gebrauch aufgehört zu haben. Man möchte sich wundern, daß man bei der Neumenschrift trotz ihrer Unsicherheit doch so lange verharrte, obgleich schon im 11. Jahrhundert Guido von Arezzo die Tonschrift, auf 4 Linien gestellt, mit aller möglichen Sicherheit umgeben hatte, ja, daß man schon etwas früher, besonders in Frankreich zur Beseitigung der Unbestimmtheit, bei Vereinfachung der Neumen hauptsächlich der Punkte oder liegender Strichlein sich bediente und diese nach der Höhe oder Tiefe der durch sie bezeichneten Töne gegeneinander höher oder tiefer stellte. Fétis und Coussemaker führen viele solche Beispiele an; auch der Tonarius des Regino von Prüm bei Trier (9. Jahrh.), welchen Coussemaker im II. Bande seiner Scriptores de musica medii ævi veröffentlichte, und worin durch verbundene Punkte die Tonbewegungen schon ziemlich sicher angedeutet sind, zeigt ein solches Bestreben.

Daß solche Neuerungen und selbst wirkliche Verbesserungen lange Zeit erforderten, bis sie allgemeine Verbreitung fanden, hat seinen Grund wohl darin, daß die Pergamentcodices, deren man sich eben bediente, eine fast unverwüstliche Dauer hatten; ferner die Neucopirung lange Zeit in Anspruch nahm und der Ankauf eines solchen Buches große Kosten verursachte; man behalf sich mit den alten Büchern, so lange es anging. Ueberdieß, wie man an dem Hergebrachten gerne hängt, so behielt man, selbst als die notirten Codices häufiger wurden, die neumirten bei, obwohl überall die Klage sich hören ließ, daß der Gesang der Usualisten, d. h. der Sänger, welche nach den unsicheren Neumen sangen, gar sehr von dem Gesange aus notirten Büchern abweiche. Freilich legt sich hier die schwer zu beantwortende Frage nahe: wie konnten denn diese Sänger nach Neumen doch gut singen, wenn diese Tonzeichen so unbestimmt waren und es keine Regel dafür gegeben hätte; — denn in sämmtlichen Traktaten der ältern Zeit kömmt fast nichts Nennenswerthes vor, das insbesondere für die Intervalle einen Aufschluß gäbe. Der Hauptbehelf waren ohne Zweifel die formulae, gewisse, unter den





Gregor der Große. *Aus dem Canonbild des Meßbuchs im alten Domschatz zu Metz.*

nämlichen Zeichen und bei den nämlichen Tonarten erscheinende oder für dieselben bestimmte Tongruppen; nebstdem mußte die sog. Dominante wohl in Betracht gezogen werden, sowie der Ambitus und die Hauptintervalle einer Tonart; die Anfänge, Initia, wurden durch die Tonarien festgesetzt. Sämmtliche Formeln mußten dem Gedächtnisse eingeprägt werden, wie der Abt Oddo in seiner Musica (Gerb. Script. I, 248) schreibt: „Studiositatem autem quicunque habere voluerit in cantu, quotidie perlegat has

formulas et differentias, quas in se habent." Auf solche Weise und unter beständiger Beihülfe eines Lehrers war es möglich, einigermaßen einen gleichmäßigen Gesang zu erzielen.

Die Neumen hatten, wie zu ersehen, so lange sie in der Geschichte bekannt sind, keine bestimmte Bedeutung, man scheint ihnen wenigstens keine zugeschrieben zu haben; und doch ist es vernünftiger Weise kaum anzunehmen, daß diese Zeichen nur schwankende Bewegungs- oder rhythmische Bedeutung, nicht aber einigermaßen tonische und Intervallenbedeutung gehabt hätten. Diese Räthselhaftigkeit forderte denn auch den Scharfsinn vieler Gelehrten heraus, und mit Eifer und Fleiß wird seit 30 Jahren gearbeitet, ihre richtige Erklärung und Entzifferung zu gewinnen. Was früher in diesem Punkte geschehen ist, ist kaum nennenswerth. Die Neumen blieben seit dem 13. Jahrh. ganz verschollen, Niemand kümmerte sich mehr darum; die Bücher ließ man entweder als unnütz und nicht mehr brauchbar in den Bibliotheken liegen, oder man verwendete die Pergamentblätter zu andern Zwecken z. B. sehr häufig, um damit andere Bücher einzubinden, in Folge dessen denn auch eine große Anzahl solcher Handschriften für uns entweder ganz oder theilweise verloren ist; in großen Bibliotheken hat man ganze Mappen voll solcher Fragmente aus Einbänden anderer Bücher gesammelt. Man behandelte die Neumen nur als Antiquität, man gewann ihnen kaum ein archäologisches Interesse ab, bis endlich die neueste Zeit einen praktischen Werth darin suchte und fand.

Der erste, welcher in der ältern Zeit von dieser Tonschrift redet, ist wohl Mich. Prätorius † 1621, der in seinem Syntagma einige Proben davon aus der Bibliothek von Wolfenbüttel gibt, aber mit der Erklärung, daß ihre Entzifferung unmöglich sei.

Der Florentiner Gelehrte J. B. Donius spricht in seiner „Dissertatio de Musica sacra vel ecclesiastica" (Romæ 1640) von einem neumirten Codex, Graduale, den er in der Augustinerbibliothek*) zu Rom gefunden hatte, als einem egregium monumentum, worin eine große Anzahl kirchlicher Gesänge mit sehr alten Noten oder Tonzeichen aufgeschrieben stehe, welche wenig von den Tonzeichen des Johannes Damascenus abweichen und den von den neuern Griechen gebrauchten ähneln. Obwohl er es auffallend findet, daß ältere und neuere Bearbeiter der Choralbücher sich nicht die Mühe gaben, diesen Codex beizuziehen und sich um sein Verständniß zu bemühen, so machte doch auch er selbst keinen Versuch, diese Neumenschrift zu enträthseln.

P. Athanasius Kircher († 1680), welcher mancherlei alte Tonschriften in seiner Musurgia bespricht, deutet sonderbarer Weise die Neumenschrift auch nicht mit einem Worte an.

Dom Jumilhac († 1682) gibt in seinem Buche „La science et la pratique du plain-chant" Auszüge aus neumirten Manuskripten, aber auch ohne weitere Erklärung.

Ein Deutscher, Joh. Andr. Jussow, versuchte in seiner Dissertation „De cantoribus ecclesiæ, veteris et novi testamenti" (Helmstedt 1708) und ebenfalls der protestantische Prediger Nik. Staporst in seiner „Hamburger Kirchengeschichte 1723 — 29, Bd. III, 337" Neumenbeispiele zu erklären, aber Beider Arbeiten sind ohne Werth.

Einen ernstern Versuch machte Joh. Lud. Walther in seinem Lexicon diplomaticum (Ulm 1756), indem er die Gruppen zerlegte und eine Neumentabelle anlegte. P. Martini gibt Beispiele an ohne Erläuterung. Abt Gerbert hatte wohl vieles gesammelt, aber eine Feuersbrunst zerstörte ihm alle Manuskripte, bis auf das Wenige, was er in seinen Werken „De Cantu" und „Scriptores" vorbringt, ebenfalls ohne Erklärung. So ruhte die ganze Angelegenheit ferner, bis der Bibliothekar von St. Gallen P. Idelphons d'Arx in dortiger Bibliothek einen Codex entdeckte, welchen er als das von Romanus im 8. Jahrh. nach diesem Kloster gebrachte Antiphonar hielt und 1827 im Katalog als solches bezeichnete. Sonnleitner und Kiesewetter von Wien und Thibaut von Heidelberg nahmen die Sache als ächt hin; Fr. J. Fétis, Direktor des Conservatoriums in Brüssel, aber trat dagegen auf (1844) und bestritt die Aechtheit des Codex; erst 1856 wies P. Anselm Schubiger von Einsiedeln unwiderleglich nach, daß derselbe nur eine Umschrift sei. Der Jesuit Lambillote gab ein Facsimile dieses Codex heraus unter dem Titel: „Antiphonaire de saint Grégoire. Paris 1851," und begleitete diese Copie mit historischen

*) Es ist der nämliche Codex, der Bibl. Angelica im Kloster der Augustiner, in welchem sich die oben angeführte Notiz (S. 20) aus dem Jahre 1601 befindet. Die Red.

Notizen und einer Erklärung der Neumen. Doch enthält dieser Codex oder vielmehr die als ächt gehaltene Partie desselben nur die Gradualien, Traktus und einige größere Antiphonen in Neumen; von den Introitus, Offertorien und Communiones sind blos die ersten Worte ohne Neumen angeführt.

Um diese Zeit war es auch, daß man besonders in Belgien und Frankreich an die Restauration des Chorals dachte und in mehreren Diöcesen die Herausgabe neuer Choralbücher in Angriff nahm, wodurch die Neumenfrage erst eine praktische Bedeutung erlangte. Nach allen bisherigen historischen Ergebnissen hielt man sich für berechtigt, in diesen so schwer zu entziffernden Büchern die wahren Melodien des hl. Gregor suchen zu dürfen, und wer hätte es nicht für ein großes Glück geschätzt, diese kostbaren Gesänge wieder ans Licht gefördert zu sehen und sie wieder beim Gottesdienste ertönen zu hören! Deshalb ist es auch ganz natürlich, daß alsbald manche Gelehrte sich zu ihrer Entzifferung anschickten, und man begierig nach andern neumirten Büchern in den Bibliotheken forschte.

Der erste, welcher die Sache methodisch angriff, war F. J. Fétis. Er suchte die Neumen nicht blos zu entziffern, sondern richtete seine Untersuchungen auch auf ihren Ursprung und ihre Form. Er gab zuerst 1845 in der Revue musicale einen Abriß der Geschichte der Neumen und legte den gegenwärtigen Stand von der Kenntniß derselben des nähern auseinander; er nahm als Grundsatz an, daß jedes einzelne Zeichen eine Stufe der diatonischen Tonleiter bedeute; später erkannte er ihn als irrig und in seiner Histoire universelle de la Musique IV. tom. 1875 legt er den Zeichen blos eine unbestimmte, von der Dominante abhängige Bedeutung bei; Melodien genau zu entziffern, vermochte er nicht, insoweit nicht eine Notation vorlag, welche durch genaue Höher- oder Tieferstellung der Zeichen eine gewisse Bestimmtheit hatte. Der schon genannte Danjou, welcher 1846 das Antiphonarium von Montpellier entdeckte, ging von der Ansicht aus, daß alle Zeichen einer Quelle entspringen, und theilte sie in Stamm-, abgeleitete oder zusammengesetzte Neumen und in Zeichen der Dauer und der Verzierung; dann zerlegte er die zusammengesetzten Zeichen und bestimmte so aus den Theilen deren Bedeutung; Coussemaker hält Danjou's System, so unvollständig es auch sei, für das einzig richtige. In ähnlicher Weise scheint auch Th. Nisard in Paris verfahren zu sein, welcher als Prinzip aufstellte, die Neumen müssen aus sich selbst erklärt werden (prétendrait retrouver la valeur musicale des neumes dans les neumes eux-mêmes. Antiph. de S. Greg. de Lambillote pag. 190.) Dagegen erhob sich Fétis, welcher die Neumenzeichen nur insoferne als einfache ansah, als sie mit einem Federzug ausgeführt werden konnten; ferner Lambillote, welcher die Möglichkeit, nach ihnen zu singen, von dem Beistande eines Lehrers abhängig machte und ihnen nur approximative Tonbedeutung zuerkannte. Letzterer erklärte (l. c. 194), daß eine in Neumen geschriebene Melodie nicht anders als durch den Zusammenhalt mit einer notirten sicher bestimmt werden könne. In einer Neumentabelle bringt er zwar eine Erklärung aller Zeichen, wie sie sich ihm aus der Vergleichung mit den notirten Melodien zu ergeben schien, eine bestimmte Intervallenangabe aber vermag auch er nicht festzustellen. In Frankreich beschäftigten sich außer den genannten Männern mit der Neumenfrage noch Steph. Morelot, Raillard u. a., ohne etwas Positives zu erreichen.

Hervorragender ist Coussemaker Ed., welcher die Neumen in seiner „l'Harmonie du moyen âge" weitläufig behandelt, wohl der Erste, der sie von den Accenten ableitet; er theilt sie ebenfalls in Stamm- und abgeleitete Zeichen, wozu noch die Zeichen der Dauer und der Verzierung kommen. Noch macht er einen dreifachen Unterschied zwischen der Neumenschrift; er scheidet sie aus 1) in neumes primitifs, 2) in neumes à hauteur respectifs, wobei die Neumen in entsprechender Höhe oder Tiefe zu einander gesetzt sind, und 3) in neumes à points superposés, wo fast nur Punkte verwendet und ebenso den Intervallen entsprechend gesetzt sind. Die letzteren zwei Arten bieten wenig Schwierigkeit zur Umschreibung in Noten, wohl aber die erstern, die neumes primitifs, wobei die Tonzeichen einfach ohne Abstufung nebeneinander gesetzt sind und nur bei einigen zusammengesetzten Zeichen die Tonschritte mehr in's Auge springen. Obwohl Coussemaker sich viel abmühte und die treffende Bemerkung macht, daß zu ihrer richtigen Erklärung a) genaue Kenntniß der Bedeutung eines jeden einzelnen



Zeichens und b) sichere Kenntniß ihrer Verbindungsweise gehören, so war er doch nicht so glücklich, diese Kenntnisse sich zu gewinnen, und gesteht selbst zu, daß, was Hucbald und Guido nicht vermochten, uns um so weniger glücken möchte; doch will er damit keineswegs in Abrede stellen, daß den neumes primitifs ein bestimmtes Princip zu Grunde gelegen, daß sie ein bestimmtes, wohlgeordnetes System gebildet hätten. Die Untersuchungen über die Bedeutung der Neumen ruhten trotz dieser Zugeständnisse und gemachten Erfahrungen keineswegs, vielmehr schien diese anscheinende Unmöglichkeit ihrer Enträthselung zu neuer Arbeit anzuspornen. P. Anselm Schubiger's Arbeiten, von den Resultaten Fétis und Coussemaker's nicht viel abweichend, wurden in dessen „Sängerschule von St. Gallen 1858" veröffentlicht.

Den Hauptanstoß aber zu umfassenderen Untersuchungen gab die Neuedirung des Graduale romanum, nach der Ausgabe von 1615, gewöhnlich „Medicæa (editio)" genannt und auf Befehl Paul V. edirt. Dieses Graduale ist eine Neubearbeitung des ältern Graduale romanum, angepaßt den Anschauungen und der Praxis der Zeit; die langen Jubilen und Vokalisen, welche die alten Bücher aufweisen und auch manche große Steigungen sind darin weggelassen oder eingeschränkt worden. Manche Gelehrte ereiferten sich darüber*) und wollten die ältern Manuskripte zu Grunde gelegt sehen; die Congregatio Ss. Rituum ging aber nicht darauf ein. Da die bisherigen Versuche einzelner Männer in Entzifferung der Neumen nicht zum gewünschten Endziele führten, so ward ein Verein — „Choral-Verein" 1872 gegründet, um durch die Mitwirkung vieler Kräfte schneller auf der Bahn voranzukommen. Dieser Verein setzte sich nach seinem Programm die Aufgabe, die gregorianischen Melodien aus den alten notirten Handschriften zu gewinnen. Das Ziel war also direkt nicht, die eigentliche Bedeutung der Neumen zu erforschen, doch konnte man nicht umhin, auch dieselben in den Bereich der Untersuchungen zu ziehen. Neben dem Vorstande des Vereins, Domchor-Direktor Mich. Hermesdorff in Trier, welcher die Veröffentlichung fortlaufender Theile des Graduale in Neumen nach alten Codices übernahm, ist es besonders der qu. Seminarinspektor Raimund Schlecht in Eichstädt, der in unermüdlicher Thätigkeit seine Studien über die Neumen dem Vereinsorgane einverleibt und aus verschiedenen alten Büchern werthvolle Mittheilungen fortgesetzt macht. Ein verdienstvoller Arbeiter am Werke ist auch P. Jos. Pothier O. S. B. von Solesmes in Frankreich, welcher als wirklich praktisches Moment besonders die Gruppirung der Töne, ihre Verbindung oder Trennung in den Vordergrund stellt. Die deutschen Forscher finden in den Neumen vorzugsweise rhythmische Zeichen, glauben Längen und Kürzen besonders durch dieselben angezeigt und pflichten auch der Ansicht Fétis und Lambillote's bei, die Neumen hätten keine, auch nicht ganz relative tonale Bedeutung (Cäcilia 1877), die Melodien seien nur durch mündliche Tradition fortzupflanzen gewesen, bei welcher Behauptung man freilich den unveränderten tonalen Bestand der ursprünglichen Melodien in Zweifel ziehen muß, besonders wenn man die Klagen der alten Sangmeister z. B. Guido's, daß es fast so viele verschiedene Antiphonarien gibt, als Singmeister, damit zusammenhält. Man ist bisher trotz aller Mühe über den alten Standpunkt in Bezug auf die tonale Bedeutung der Neumen nicht hinausgekommen — man kann noch keine neumirte Melodie selbstständig d. h. ohne Zuhilfnahme eines notirten Buches entziffern.

Wenn auch das rechte Ziel noch nicht erreicht wurde, so sind doch die bisherigen Arbeiten und Bemühungen keineswegs gering zu schätzen; durch sie wurde viel kostbares Material ans Licht gefördert und manche Seite der Neumenschrift in eine bessere Beleuchtung gestellt; deshalb schon ist die Musikwissenschaft den Männern, welche ihren Scharfsinn und ihre Kräfte dieser mit vielen Schwierigkeiten umgebenen Arbeit gewidmet haben, den größten Dank und die vollste Anerkennung schuldig.

Die fortgesetzte Thätigkeit vereinter Kräfte wird vielleicht noch mit einem erfreulichen Erfolge gekrönt werden, und die bisher noch unenträthselbare Neumenschrift wird ebenso leicht lesbar erscheinen, als es die übrigen Tonschriften z. B. die griechische, die armenische u. s. w. geworden sind. Soll die Lösung dieses Problems gelingen, so muß meines

*) Eine eigene Broschüre der Redaction des Cäc.-Kal. wird die neueste Geschichte der editio medicæa und der offiziellen Choralbücher besprechen, den Standpunkt der S. R. C. darlegen und die am öftesten wiederkehrenden Einwürfe gegen diese römischen Ausgaben beleuchten. Die Red.

Erachtens die noch vielfach festgehaltene Anschauung, als seien die notirten Melodien des 11. und 12. Jahrhunderts die identische, ganz getreue Uebersetzung der neumirten Gesänge, in den Hintergrund treten. Verzichtet man auf diese Hypothese, und gestattet der schüchtern ausgesprochenen Meinung Coussemaker's, daß die Neumenschrift eines vollkommenen Systems nicht entbehrt habe, einige Geltung, macht man nach diesem Gelehrten die Kenntniß der einzelnen Zeichen nicht blos, sondern vielmehr noch die Kenntniß ihrer Verbindungsweise zum Objekte der Untersuchungen, so wird ein günstiges Resultat nicht fehlen; aus der bloßen Vergleichung neumirter und notirter Gesänge ein System dieser Tonschrift zu gewinnen, hat sich trotz aller bisherigen Bemühungen als absolute Unmöglichkeit erwiesen. Es ist darum nothwendig, einen andern Weg einzuschlagen, als den bisherigen. Daß den Neumen ein bestimmtes System zu Grunde gelegen, kann man doch als sicher annehmen, da es kaum denkbar ist, daß die ersten Autoren mit einer so schwankenden und unvollkommenen Tonschrift ihre Melodien sicher und unverfälscht auf die Nachwelt zu bringen vermeint haben sollten. Coussemaker versprach in seiner „L'Harmonie du moyen âge," ein eigenes Werk über die Neumen zu schreiben, worin er die benannten Grundsätze des Nähern angewendet zeigen und damit eine wahre Entzifferung der Neumen geben wollte, aber es kam ein solches Buch nicht in die Oeffentlichkeit; vielleicht birgt es sein Nachlaß. Und so müssen wir uns noch gedulden, bis über kurz oder lang ein glücklicher Tag das ganze Räthsel löst.

Metten. **P. Utto Kornmüller.**

„Heu! tibi audaci" möchte die Red. des C.-Kal. dem kühnen Franzosen zurufen, der in dem Prachtwerk „les arts au moyen âge" von P. Lacroix eine, wie man auf den ersten Blick bemerkt, ganz willkürliche, im 4/4 Takt mit modernen Noten und Pausen abgefaßte Uebersetzung nachstehende „Neumennotation" gibt, — als verstünde sich das von selbst!

Klage über den Tod Karl's des Großen, wahrscheinlich gegen 814 komponirt von Abt Columban in Saint-Trond. (S. Truyen) in Belgien.

A solis ortu usque ad occidua
Littora maris, planctus pulsat pectora;
Ultra marina ágmina tristitia
Tetigit ingens cum errore nimio.
Heu! me dolens, plango.

Franci, Romani atque cuncti creduli
Luctu punguntur et magna molestia,
Infantes, senes, gloriosi principes;
Nam clangit orbis detrimentum Karoli.
Heu! mihi misero!

4

Cäcilianische Kirchen-Musik-Reform.

Eine etymologische Untersuchung.

Wie viel wird doch in aller Welt musicirt, gesungen und geblasen, gestrichen und getrommelt! Musicirt mit Mund und Hand und Fuß, auf großen und kleinen Instrumenten, mit den Stimmbändern des menschlichen Kehlkopfes und auf Orgeln, deren Blasbalg von einer Dampf-Maschine von 11 Pferdekräften in Bewegung gesetzt wird, musicirt vom tiefsten Ton an mit 16 Schwingungen in der Sekunde bis hinauf zum höchsten Tone mit 4000 Schwingungen! Und wie viel wird nicht über Musik geschrieben — im Tagblatte und in der Wochenschrift, in Broschüren und Büchern! Und wie viel wird nicht über Musik gesprochen: von himmlischen Arien, von entzückenden Melodien, von colossaler Wirkung, vom seelenvollen, lyrischen Tenor, von der Cantilene und dem orchestralen Effect auf dem Claviere und von weichen und harten, sanften und schmetternden, vollen und leeren, dumpfen und hellen, scharfen und schmelzenden, durchdringenden und schneidenden u. s. w. Klängen!

Und doch adhuc sub judice lis est, noch immer ist es unentschiedene Frage: Was ist Musik? Welches ist ihr Inhalt? Kann sie Gefühle darstellen? „Hie Ambros, hie Hanslick!" tönt es uns aus den verschiedenen Lagern entgegen. „Musik," sagen die Einen, „ist die Darstellung des Gefühles; den Inhalt der Musik bilden Stimmung und Gefühl." „Bei jeder Darstellung sagt Mattheson, müssen wir uns eine Gemüthsbewegung zum Hauptzwecke setzen." „Die Musik ist die Kunst des Ausdruckes von Empfindungen durch Modulation der Töne." Michaelis. „Musik ist die schöne Kunst, welche das Gemütsleben schildert." Krause. Aehnlich Gottfried Weber, Hand, Ambros, Carrière, Kullack, Laurencin, Vischer-Köstlin. „Jedes Musikwerk muß eine specifisch individuelle Stimmung zum Inhalte haben."

Dagegen schaaren sich um Eduard Hanslick (Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig 1854) Helmholtz, Oettingen, Riemann, Hostinsky, Köstlin. „Man darf von der Musik billigerweise nichts weiter fordern, als was Töne leisten können: schön klingende Formen. Den Inhalt der Musik als Kunst bildet das Musikalisch-Schöne in Ton-Verhältnissen und Ton-Formen. Und das Musikalisch-Schöne setzt sich zusammen aus dem elementaren, formellen und idealen Schönen. Die Musik hat die Aufgabe, die Wirkung des poetischen Gebildes zu vertiefen. Nicht das Kirchliche, sondern das Musikalisch-Schöne ist der Inhalt des Kirchenstiles 2c. 2c.*)"

Nun lassen wir die physikalische und physiologische Akustik, die Musik-Wissenschaft und die Aesthetik, Naturwissenschaft und Philosophie*) diese großen Fragen behandeln; begeben wir uns — ich möchte sagen — auf neutrales Gebiet. Fragen wir die Etymologie, was sie uns über Musik, und zwar über jene Musik, welche uns Cäcilianern am nächsten steht, über cäcilianische Kirchenmusik, oder über das Ziel des Cäcilien-Vereines, über cäcilianische Kirchenmusik-Reform sagt. In der Erinnerung an unseres großen Papstes Pius IX. Wort: „Gebet den Worten ihre Bedeutung wieder!" untersuchen wir etymologisch diese „Tetralogie", diese 4 Worte und wir werden sehen, daß uns die Etymologie treffliche Aufschlüsse über Wesen und Aufgabe unserer heil. Kunst gibt.

Das Wort Musik (mhd. mûseke, ahd. mûsica) hat eine edle Abstammung; es ist griechisch: μουσική sc. τέχνη, die Musenkunst.**) „Auch ich war in Arcadien geboren."

Ja! Von Griechenland, der Heimat der Künste, dessen Sprache reiner Wohllaut, dessen erste Lebensbedingung geregeltes Maß war, das in jeder Regung durch den Rhythmus maßvoller Schönheit geleitet wurde, dessen Philosophen, Geschichtsschreiber und Dichter eine edle Liebe und Werthschätzung der Musik ausgesprochen, die ihr den Rang neben der Poesie zugesteht, das zuerst und zum ersten Male die Musik zum Selbst-Zwecke erhob; von Griechenland, der Heimat eines Homer, Pindar, Aeschylus, Sophocles, Euripides mit ihren unsterblichen Werken und Gesängen; von Griechenland, wo auch die ältesten christlichen liturgischen Gesänge Form, Gestalt und Schönheit nahmen — von dort muß die erhabenste und edelste der Künste, die Tonkunst ihren Namen haben.***)

Nicht das Römerthum sollte der Musik den Namen geben; denn was an Edlem und Schönem bei diesem Volke war, ist griechisches Erbe.†) In Griechenland blühte Kunst und Philosophie, in Rom die Jurisprudenz und die Kriegskunst; Griechenland hatte Dichter und Sänger, Rom beredte Advokaten und große Feldherren; die „Kalokagathie", „Schönheit" und „Güte" des Lebens war das Ziel des griechischen Volkes, „ne quid detrimenti capiat respublica" die Sorge des Römervolkes. Ja! gar bald ent-

*) Vgl. Dr. Adolf Kullak, das Musikalisch-Schöne. Leipzig 1858; Dr. Graf Laurencin, Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen; Ambros, die Grenzen der Musik und Poesie. Leipzig 1855; Helmholtz, die Lehre von den Tonempfindungen, 1877; Oettingen, Harmoniesystem, Dorpat und Leipzig 1877; Riemann, Musikalische Syntaxis, 1877; Hostinsky, das Musikalisch-Schöne, Leipzig, 1877; Köstlin, die Tonkunst, Stuttgart 1879.

*) Die Philosophie hat die wichtigen Fragen von „Gefühl und Gemüth" zu behandeln, ihre richtige Definition zu geben und gegenüber der Mode gewordenen Gefühlsschwelgerei ein ernstes Wort zu reden. Vgl. Jungmann, das Gemüt, 1868. S. 118 u. ff. Theorie der geistlichen Beredsamkeit, I. S. 12 u. ff. Weiß, Apologie I, 261 u. ff. Hettinger, Fundamental-Theolo ie I, 83

**) S. Dr. Weigand, deutsches Wörterbuch, Gießen 1878, II, 160.

***) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik I, 217, Jakob, die Kunst S 377. Auch Ton, tonus, ist griechischen Ursprunges: von τείνειν spannen, er ist die auf dem Monochorde für die einzelnen Ton-Verhältnisse nothwendige Spannung.

†) Græcia capta capit Romam. Horatius.

artete unter der Hand dieses „Todtengräbers der griechischen Kunst“ die Musik so sehr, daß sie zur luxuriæ ministra wurde: Das Hauptgericht der Tafel, die fercula, wurden unter Flötenbegleitung aufgetragen. Die ganze Carikatur der degenerirten Kunst und ihrer Aufgabe erkennen wir, wenn wir an die Kunstnarrheiten eines Nero, Heliogabal, Caligula denken. Tief muß die Musik gesunken sein, groß ihre Lascivität geworden sein; sonst hätten die Kirchenväter, die christl. Schriftsteller nicht so sehr gegen heidnische Musik geeifert, ein hl. Hieronymus nicht gesagt: „Eine christliche Jungfrau soll gar nicht wissen, was eine Lyra, eine Flöte sei oder wozu sie diene.“ *)

Musik war den griechischen Schriftstellern alles was durch künstlerisches Maß, durch Rhythmus und Ordnung zur schönen Erscheinung geregelt war: Ton-, Dicht- und Redekunst, ja auch Mimik (Hyzokritik) und Tanz (Orchestik) als die Eurhythmie der körperlichen Bewegung. Bei Plato ist sie sogar die Verhältnißmäßigkeit und gegenseitige Ordnung alles Seienden, bei Pythagoras die eigenthümliche Bewegung des Weltsystems: die 4saitige Lyra war ein Bild des Kosmos (Erde, Wasser, Luft und Feuer) und das Weltall eine große, harmonisch tönende Lyra. Und welche politische und ethische Aufgabe hatte dem Griechen die Musenkunst!

„Die Musik, meint Plato (de rep. III) muß gleich den anderen Künsten dem Staatszwecke dienen. Die Ansicht, daß Musik zum Vergnügen diene, der Seele eine angenehme Empfindung geben solle, ist falsch und verwerflich. Die Musik soll Liebe zum Guten, Haß und Abscheu des Schlechten einflößen, auf daß man durch sie „schön und gut“ werde. Nichts dringt so tief in die Seele und haftet dort so fest wie Rythmus und Harmonie, darum macht gute Musik den Hörer edel und gut, schlechte verdirbt ihn.“

Und Aristoteles? „Die Musik ist geeignet, und dieses ist ihr höchster Wert, auf die Tugend und den sittlichen Charakter einzuwirken; ihr sittlicher Einfluß beginnt schon damit, daß sie es lehrt, sich in rechter Weise zu freuen. Aber ihre Einwirkung ist auch noch eine höhere und bedeutendere; denn höher als das rein sinnliche Vergnügen an dem Wohlklange der Musik steht die durch's Anhören derselben bewirkte Katharsis, die Reinigung, oder richtiger, Entlastung der Seele.“ **)

Diese ethische Aufgabe ist im Christenthume, das alle Künste zum Zwecke der Welterlösung in seinen Dienst genommen hat, der Musik nicht genommen worden; im Gegentheile wurde sie in ihm geläutert und verklärt, zu einem höheren Ziele gehoben. Das Wort „Musik“ erinnert uns also seiner Abstammung nach an diese höhere edle und erhabene Aufgabe, hält ferne von uns jede bloß profane, rein irdische und weltliche Auffassung der Tonkunst, gleich als sollte sie bei Tanz und Lustspiel bloß dem Hedonismus der Zeit dienen; nein, in dem höheren, ethischen Ziele des Christenthums liegt auch die höhere ethische Aufgabe der Musik: Mitarbeiterin soll sie sein in dem großen Werke der Kirche, der Heiligung der Menschen zum ewigen Leben.*)

In Musik (μουσική) ist das Wort „τέχνη“ die Kunst zu ergänzen; Musik ist eben die Musen-Kunst. Eine treffliche Mahnung für jene, welche viel von Kirchenmusik reden, aber den schönen Bund von Kunst und Liturgie in der Kirche hassen und Kirchenmusik ohne Kunst in Wort und That fördern. Zur „Musik“ gehört „Kunst“ (τέχνη); τέχνη (τίκτω) aber ist Schöpfung, eine geistige Zeugung. Kunstvoll im Enthusiasmus einer höheren Inspiration schafft der Genius des Componisten durch seine Phantasie eine Welt der Töne, der Melodien und Harmonien, und nur da, wo das der Fall ist, haben wir auch wahre „Musik.“ Der Handwerker der Töne, der Schablonen-Arbeiter, der Arithmetiker ist nicht Musiker in Wahrheit, ihm fehlt die τέχνη, die geistige Schöpfungs-Kraft.

„Musen-Kunst“ ist die Musik. Nach der heidnischen Mythologie sind die Musen personificirte göttliche Kräfte, welchen Zeus den Beruf gegeben, durch liebliche Lieder die Götter zu erfreuen und irdische Sänger mit Begeisterung zu erfüllen, daß sie die Thaten der Götter und Menschen verherrlichen möchten. Entkleiden wir den Mythus der heidnischen Form und geben wir die Gedanken in christlicher Form und Sprache! Gottes Gabe ist die Musik, Gottes Lob soll sie singen, der Heiligen Gottes Ruhm und Preis soll sie verkünden und mit Begeisterung und hl. Liebe die Gottesgemeinde erfüllen.

Die Zahl der Musen. Der griechische Dichter Hesiod (9. Jahrh.) zählt 9 Musen auf: Kleio, Euterpe, Thaleia, Melpomene, Terpsichore, Erate, Polyhymnia, Urania und Kalliope. Dreimal drei — die heilige Zahl, das Symbol der Vollendung und Vollkommenheit. Neun Musen sind es in der griechischen Vorstellung, denen die Pflege des geistigen Lebens, alles dessen, was wissenswerth und herzerfreuend ist, obliegt, welche den Verkehr der Irdischen und Ueberirdischen, der Menschen und Götter vermitteln. Ist es nicht die musica divina, welche als die vollendete Musen-Kunst das Symbol zur Wirklichkeit gemacht? Die Musik als die Musen-Kunst mit Vorzug ist ja die verklärte, vollkommene Sprache des höheren Liebes-Verkehrs der Menschen mit ihrem Gotte, das Feierkleid der Poesie der christlichen Welt- und Lebens-Anschauung, der Liturgie und des katholischen Kultus. Dazu kommt noch, daß Hesiod ausdrücklich die Muse Kalliope als die ausgezeichnetste hervorhebt, als die Königliche, welche die Gesetze des Himmels auf der Erde nicht nur zu verkündigen, sondern auch zur Geltung zu bringen hat. Kalliope aber ist die Schönstimmige, diejenige, welche die heilige Sprache führt.

Doch — die Etymologie von Muse!**) Dem Etymon nach ist „Muse“ die „Minnende und Sinnende.“ Also scheint unsere Wissenschaft „ambrosianisch“ gesinnt zu sein: Die Musenkunst ist die Kunst der Minnenden und Sinnen-

*) Ambros a. a. O. I. 517, 523. 527.

**) Vergl. Kalender „Popularität der Kirchenmusik“ S. 1.

*) Vgl. Dursch, Aesthetik der christlichen bildenden Kunst, Tübingen 1856. S. 32. Organ für christliche Kunst Nr. 3, 12, 18, 1866.

**) Vergl. Dr. Kuhn, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung V. 398; VI. 109. Zehetmayr, Analogisch-vergleichendes Wörterbuch. Leipzig Brockhaus 1879.

4*

den, die das menschliche Minnen und Sinnen, Lieben und Einsehen in den Tönen zum Ausdrucke bringen will; ist Tonschöpfung als Ausdruck des ganzen geistigen Lebens, als Sprache des Verstandes und Gemüthes.

Doch ja! Muse ist etymologisch und genealogisch verwandt mit Monêta (Mnemosyne), der Mutter der Musen und Monêta ist die „Mahnerin", heißt die Münze. Richtig, da hätten wir Hanslick's „klingende Formen." Omen accipio. Allerdings, die Musik lebt von der Luft, sie ist ja in ihrer letzten physikalischen Grundlage die in regelmäßige Bewegung und Schwingung gebrachte Luft.*) Aber der Musiker ist nicht wie seine Musik: von der Luft und Kunst allein kann er nicht leben. So hängt mit der Musik die Gehaltaufbesserungs-Frage der Chorregenten und Chormusiker recht innig zusammen!! Für jene Kreise also, wo diese wichtige Frage so saumselig betrieben wird, möge die „Musik" eine »monêta«, eine Mahnerin sein, da es nicht bloß wahr ist inter »arma« silent musæ, sondern auch unter „Armen" silent musæ, will die Kunst nicht blühen und gedeihen; da sollen die „Moneten" aufhelfen. Man verzeihe diesen etymologischen Scherz!

Kirchen-Musik!

Kyrie eleison! Herr! erbarme dich unser! Diesen Ruf um Gnade und Erbarmung hören wir so oft beim heil. Meßopfer. Von diesem Kyrie (κύριος, der Herr) wird „Kirche" etymologisch abgeleitet. „Kirche" gehört also derselben Sprache an, wie „Musik", der griechischen — von der Welt-Sprache hat die Welt-Kirche ihren Namen, und hat eine ähnliche Bildung, wie „Musik". „Kirche" ist (ἡ κυριακὴ sc. ἐκκλησία) also die dem Herrn gehörige, die „herr"-liche Versammlung der „Auserwählten". Ja, des dreipersönlichen „Herrn" und Gottes ist die „Auserwählte", sein Reich und Eigenthum ist sie; denn „Niemand kann zu mir kommen, wenn es ihm nicht gegeben ist von dem Vater" sagt der Erlöser (Joh. VI, 66), der Schöpfer aller Wesen beruft in das Reich Gottes. Ferner das Volk der Erwerbung, die bluterworbene nennt der Apostel (I. Petr. II, 9 act. XX, 28.) die Kirche. Endlich die Braut des heil. Geistes ist sie, die in ewiger Liebe ihrem Gotte gehört. Und deswegen ist sie so mächtig, weil sie die Kirche des allmächtigen „Herrn" ist Deswegen ist sie die katholische, die über die ganze Erde sich ausbreitet, weil sie das Reich des „Herrn" der Erde ist.

Erklären wir nach diesen Voraussetzungen „Kirchen Musik"!

„Kirchen-Musik" ist ein zusammengesetztes Wort: Musik Grund-Wort, Kirche Bestimmungs-Wort; Musik, wie sie die Kirche singt (gen. subj.,) Musik, wie sie der Kirche entspricht (gen. obj.). Also Kirchen-Musik, sagt uns die Wissenschaft der Sprache, ist jene Musik, deren Geist („Muse") und Form (τέχνη, Kunst) der „Herr"lichen (Kirche Bestimmungs-Wort) entspricht, ihrem Willen gemäß, ihren Gesetzen gehorsam ist; ja sie ist die „mächtige" (κύριος), allüberall verstandene (katholische) Feier-Sprache der „Herr"lichen mit ihrem Herrn, des Geschöpfes mit seinem Schöpfer, der Erlösten mit ihrem Erlöser, der „Heiligen" mit dem Quelle der Gnade und Heiligkeit. Nicht der Einzelne mit individuellem Fühlen und Lieben spricht und betet in der K.-M., sondern die ἐκκλησία, die christliche Gemeinde. Und Musik der christlichen Gemeinde, ist das nicht „liturgische" Musik?*)

*) Die Göttin der Luft ist Juno; diese hat den Beinamen Moneta Zehetmayr sub Moneta.

So sehen wir es denn auch hier bestätigt, daß der Name, das Wort den Begriff und das Wesen uns wiedergibt und zwar so edel und ideal, so treffend und bezeichnend, daß wir es uns gar nicht gedacht hätten.

Hat die beiden Wörter „Kirche" und „Musik" die Etymologie uns aus dem Griechischen erklärt und Idee und Wesen der Kirchen-Musik uns kundgethan, so treten wir mit den beiden anderen „cäcilianisch" und „Reform" auf das Sprachgebiet des Lateinischen über und wir werden finden, daß in diesen beiden die Realisirung der in der „Kirchen-Musik" ausgedrückten Ideen liegt.

Reden wir von „cäcilianischer" Kirchen-Musik, so können wir wohl eine solche darunter verstehen, wie sie der „gottbegeisterten, jedem weltlichen Lärme abgeneigten" heil. Jungfrau und Martyrin ähnlich und entsprechend ist; allein wir meinen doch zunächst eine solche Musik der Kirche, wie sie unter dem Schutze der heiligen Cäcilia, der Patronin der Musik, angestrebt werden soll, wie sie der große Verein für alle Länder deutscher Zunge, der sich unter das Patronat der Heiligen gestellt hat, haben will, wie sie das Objekt seiner „Reformation" intercedente sancta virgine et martyre Caecilia unter der Fürsprache der Heiligen ist. Somit ist nicht eigentlich die Kirchen-Musik cäcilianisch, sondern die Reform-Thätigkeit des Vereines.

Reform! Das Wort, wie es in unserem Sprachgebrauche ist, sagt uns schon, daß etwas Edles und Hohes verderbt und entartet ist, und nun wieder zur alten Güte und Schönheit, zur früheren Höhe und Erhabenheit soll zurückgeführt werden. Wie die „Renaissance" mit Unrecht die Epoche der „Wiedergeburt" von Kunst und Wissenschaft genannt wird, so ist auch z. B. die „Reformation" des 16. Jahrhunderts nicht in Wahrheit die richtige Bezeichnung für die revolutionäre Thätigkeit der sog. Reformatoren. Doch bei unserer Thätigkeit des Cäcilien-Vereines handelt es sich wirklich um eine wahre „Reformation".

Um Bekanntes zu wiederholen, dem verlornen Sohne (filius prodigus, Luc. 15, 13) gleich, hatte die Kirchen-Musik das Vaterhaus (peregre profectus est) die alte Tradition und das Fundament des gregorianischen Gesanges verlassen und hat in den fremden Ländern (in regione longinqua) durch Weichlichkeit und Ueppigkeit und Sinnlichkeit (luxuriose vivendo) ihre Würde und ihren Adel, ihre Schönheit und ihren Werth (dissipavit substantiam) verloren; ja, keck und kühn dürfen wir von mancher Musik, die in der Kirche aufgeführt wurde, behaupten: sie begnügte sich mit den Trebern (siliquis) der Frivolität und Lascivität, wie sie ihr nicht die beste pro-

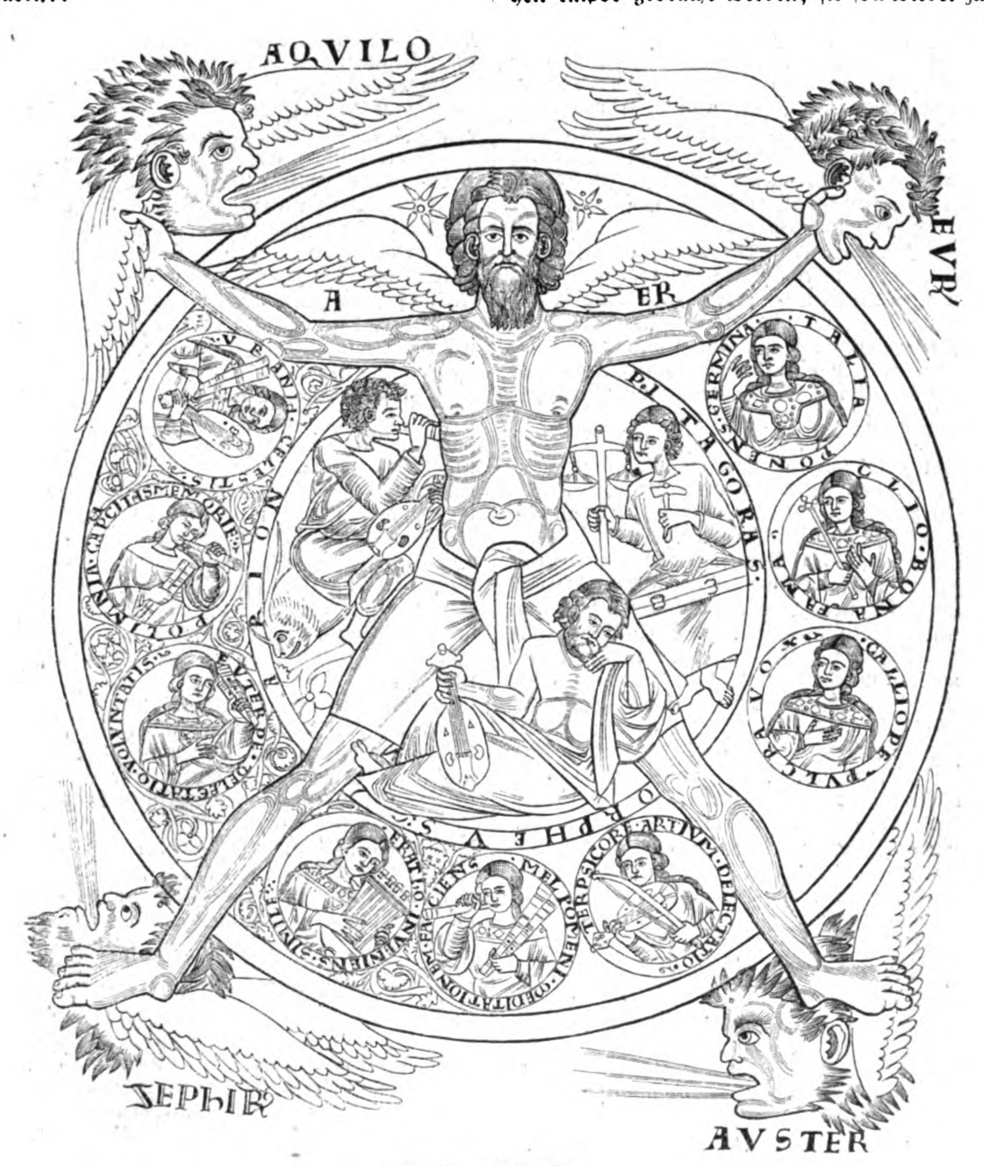
*) λειτουργός, dem Staate, Gemeinwesen dienend.



fane Musik bot. Die Edle, welche die Form (forma) der Musica divina an sich tragen sollte, hat gleichsam diese forma Dei abgeworfen (Phil. II, 6) und hat die Form eines Knechtes (formam servi accipiens) der Sinnlichkeit und des sinnlichen Vergnügens angenommen. Daß die Beweise und Zeugen für diese traurige Thatsache von allen Kirchen-Chören verschwunden wären!!

Forma (griechisch μορφή) ist in der Sprache der Aesthetik die schöne Gestalt, die Schönheit, das Ideal.

Also durch die Thätigkeit des „Reform"-Vereines soll die Kirchen-Musik wieder (reformare, re auf, in die Höhe, in den alten Zustand zurück, verwandt mit -ρι in ἔρι, sks. upari) zur Höhe der früheren, idealen Schönheit empor gebracht werden; sie soll wieder zum



Poesie und Musik.

Ideal der klassischen Zeit umgestaltet und verklärt werden (transfiguratio — μεταμόρφωσις, Metamorphose).

Form in der Sprache der Philosophie bedeutet bei Plato und Aristoteles die Qualität eines Dinges, die dem Wesen entsprechende äußere Gestalt, die äußere Erscheinung, in welcher sich ein Inhalt dem geistigen oder leiblichen Auge darbietet, die sinnlich schöne Erscheinung, in welcher das ideal Schöne zum Ausdrucke kommt. — Also durch die Thätigkeit des „Reform-" Vereines soll die Kirchen-Musik wieder (reformare) zum Ausdrucke dessen werden, was als Idee und Wesen das Wort „Kirchen-Musik" bezeichnet. Ja, er hat die Pflicht, die Pfuscher, welche die ideale Form der Kirchenmusik verdorben, (repetundarum) zu Schaden-Ersatz zu belangen und die rechte Form ihr zurück (re-)

zu geben. Sie soll die sinnlich schöne Erscheinung wieder werden, in welcher das geistige Leben und Fühlen der Kirche durch die Tonkunst sich äußert. Idee und Wesen der liturgischen Musik soll durch die „Reform" ihre edle und wahre, ihre werth- und würdevolle, ihre heilige Form finden.

Das Alles soll unter dem Patronate der hl. Cäcilia geschehen, daher die „cäcilianische" Kirchen-Musik-Reform!

Die heilige Cäcilia!

„Es hat ja gar keine hl. Cäcilia gegeben." Wirklich, die Kritik des letzten Jahrhunderts und der Gegenwart (Vgl. Lipsius, Chronologie der römischen Bischöfe S. 181) suchte die Existenz einer solchen Martyrin in Frage zu stellen. Um dagegen die Resultate der neuesten Forschung kurz anzuführen,*) die heil. Cäcilia war eine Jungfrau von edler Herkunft, ihre Eltern besaßen Senatoren-Würde (ingenua, clarissima, nobilis). Von ihrer Jugend an war sie christlich erzogen worden, da ihre Mutter wahrscheinlich Christin war. Gemartert wurde sie unter den Kaisern Mark Aurel und Commodus 177, während der hl. Eleutherius römischer Bischof war. Ein Bischof Urban hielt sich um diese Zeit in Rom auf und vertrat die Stelle des Papstes.

Also eine wirkliche Heilige und noch dazu eine der hervorragendsten der alten Zeit, aus dem berühmten Geschlechte der Cäcilier ist die Patronin de Reform-Vereines.

Die Cäcilier der Vorzeit siegten und triumphirten über Macedonien, die Balearen, Creta, Afrika, Dalmatien, daher die Beinamen z. B. Qu Caecilius Metellus Macedonicus, Balearicus etc.**) Und wir hoffen es zu Gott, siegen und triumphiren wird auch unter dem Schutze und der Fürsprache einer „Cäcilia" der genannte Verein. Wie der Cliens (der „Hörige," Schützling) zum Patronus (Schutzherr) gehört, so gehört der Cäcilien-Verein zur Cäcilia, so ist die Reform-Entwickelung der Kirchen-Musik unter den Schutz der Heiligen gestellt; daher die lat. Bezeichnung des Cäcilien-Vereines societas (associatio, sodalitas) s. Caeciliae, a s. Caecilia, daher „cäcilianische" Reform, denn die Endung -anus in „caecilianus" drückt die Zugehörigkeit zu Etwas aus.***)

Cäcilia — Stammwort caecus, blind!

Das Evangelium (Luc. XVIII, 35) erzählt uns von einem Bettler am Wege nach Jericho: Das leibliche Auge ist ihm geblendet, das geistige Auge erleuchtet durch den Glauben. Und er rief: Jesu, Sohn Davids, erbarme dich! Nun denn muß die wahre Kirchen-Musik nicht gegründet sein auf lebendigem Glauben? muß sie nicht das feste Vertrauen des Blinden am Wege haben? Dann erst ist ihr Kyrie eleison! ihr miserere nobis! Wahrheit und Bürgschaft der Erhörung.

Auf Rafaels unsterblichem Cäcilien-Bilde hat die heil. Jungfrau das Auge abgewendet von der Erde, aufwärts gerichtet zum Himmel. Nicht die Wahrheit, die von der Erde stammt, begeistert die Kirchen-Musik, sondern die Wahrheit, die vom Himmel uns gekommen. Nicht was als täuschende, trügerische Schönheit die Profan-Musik gewährt, schaut sie; „blind" ist die „cäcilianische" Musik für das rein Irdische, offen hat sie das Auge für das Himmlische und Ewige. Darum ist auch der „Blinden" das „Epheta" gesprochen, daß sie lauschen könne den Harmonien der Musica divina. Darum ist auch die „Blinde" im Zeitalter der „Aufklärung" und des „Lichtes" so weit entfernt von der idealen Höhe der classischen Zeit des Mittelalters mit seinem lebendigen Glauben!

Damit könnten wir nun unsere etymologische Untersuchung schließen; allein selbst auf die Gefahr des Aergernisses und der Enttäuschung hin müssen wir noch die Bedeutung hören, wie die Lexika sie von „caecilia" geben. Wer nicht gute Nerven hat und in der symbolischen Darstellung und Vorstellung etwas Tüchtiges leisten kann, lege den Kalender weg und lese nicht weiter!

Zur Vorbereitung und Einleitung!

Die alten Römer haben ihre Namen hergenommen von Zahlen: Primus (der Erste), Quartus (Vierte), Decimus (Zehnte), Chylianus (der Tausendste), von Gegenständen der Agricultur: Agellus (das Aeckerchen), Laurina (Lorbeer), von Farben: Niger (der Schwarze), Rufus (der Rothe), von heidnischen Göttern, von körperlichen und geistigen Eigenschaften, ja sogar von Thieren: Aper (Eber), Asellus (Eselchen), Lupus (Wolf), Porcus (Schwein)*).

So schlagen wir denn muthig die Lexika und dgl. auf**) und wir finden caecilia — die Blindschleiche.

Freilich seit jener „Erzschleicher" im Paradiese, die Schlange, klüger als alle Thiere der Erde — serpens callidior ex omnibus animantibus terrae — eine so verführerische Sprache zum Weibe geredet und zur Sünde sie verlockte, sind uns alle „Schleicher" serpentes ein Gegenstand der Antipathie und des Abscheues. — Aber an dem Werke der Kirche, die bösen Folgen der blendenden, zur Sünde und Sinnlichkeit verführenden Schlangensprache aufzuheben, soll auch „ein anderer Schleicher" thätig sein, dazu ist auch die „Cäcilien"-Musik berufen. Und klug wie die „Schlangen"-Art es ist — „seid klug wie die Schlangen! prudentes sicut serpentes!" — soll das Werk geübt werden und nicht mit Ueberstürzung und Gewalt, sondern langsam und leise, wie der „Schleicher"-Gang es ist, soll die „Cäcilien"-Musik den Eroberungszug über die katholische Welt hin antreten.

Lieber sehen wir als des Satans Symbol die Schlange und doch heißt es Joh. III, 14.: „Wie Moses die Schlange in der Wüste erhöht hat, so muß der Menschensohn erhöht werden." Jene auf dem Holze des Kreuzes erhöhte Schlange

*) Vergl. Dr. Kraus, Roma sotterranea 1879 Seite 143, 167, 179.

**) Lübker, Reallexikon des klassischen Alterth. führt 24 mehr oder minder berühmte Träger dieses Namens auf.

***) Vgl. Romanus, Franzisk—aner.

*) Vgl. Dr. Münz, über die Namen der ersten Christen, Kath. Bew. XIV, 81.

**) Georges: Eine Eidechsen-Art, cæcus serpens, bei Plin.; Lünemann, eine Schlangenart, etwa die Eidechse; Weishaupt Namenbuch p. 37 Blindschleiche; Zehetmayr, Blindschleiche; Brehm's Thierleben VII, 658 Wurm-Ringelwühler (cæcilia annulata, lumbricoeia.).



serpens exaltatus ist der Messias. „Mache eine eherne Schlange, setze sie auf ein Panier: Wer verwundet sie anblickt, wird leben.“ So können wir sagen: **Wenn die an den Wunden der Sinnlichkeit und Weltlichkeit kranke Kirchenmusik gesund werden will, hebe sie den Blick zur „Cäcilien“-Musik, zu jenen Grundsätzen der Reform, welche der „Cäcilien“-Verein auf sein Panier geschrieben hat!**

Nun denn, dürfen wir nicht zufrieden sein mit dem, was die Etymologie uns über die Tetralogie „cäcilianische Kirchen-Musik-Reform“ sagt?!

Freising. **A. Walter.**

Der kirchliche Volksgesang.

Neben so manchem Andern soll der diesjährige Cäcilien-Kalender auch etwas bringen über den kirchlichen Volksgesang, d. h. über jenen Gesang, welcher vom Volke, von der christlichen Gemeinde in der Volkssprache ausgeführt wird und einen für sich bestehenden Theil, einen Zweig des Kirchengesanges bildet neben dem liturgischen Gesange, welcher in der kirchlichen Cultsprache, der lateinischen nämlich vorgetragen wird und beim eigentlich liturgischen Gottesdienste zur Anwendung kommen muß. „Volksgesang!“ Wie schön das klingt! Das Volk singt; es will und soll im Gesange, im Liede seine tiefinnersten Empfindungen kundgeben; alles, was im Herzen sich regt, jedes Gefühl findet beim Volke ja im Liede seinen Ausdruck. „Der Gesang“, sagt Stöckl, (Aesthetik S. 77.) „ist der unmittelbare Ausdruck unserer Gemüthsbewegungen; hier liegt Nichts inzwischen, worauf dieser Ausdruck erst übertragen werden müßte; hier strömt das innere Gemüthsleben der Seele unmittelbar aus in das Tonreich, um in demselben sich zur Offenbarung zu bringen und dadurch den Ideen, von denen das Gemüthsleben bewegt wird, ihren musikalischen Ausdruck zu geben“. Das ist der Volksgesang in seiner weitesten Ausdehnung. Er scheidet sich in weltlichen und religiösen Volksgesang. Im letztern, dem religiösen tönen wieder die edelsten und tiefsten Empfindungen der Menschenbrust, die religiösen nämlich, welche beruhen auf dem Verhältnisse des Menschen zu Gott und hervorwachsen in der Weise und in dem Maße als er dieses Verhältnisses sich bewußt wird. Der religiöse Volksgesang theilt sich wiederum in den religiösen (geistlichen) Gesang in weiterem Sinne, jedes Lied geistlichen Charakters umfassend und in den eigentlichen kirchlichen Volksgesang, dessen Gegenstand das Kirchenlied ist; mit diesem allein beschäftigen wir uns in vorliegender Arbeit.

Im kirchlichen Volksgesang, dem eigentlichen Kirchenliede, welches beim katholischen Gottesdienste zur Verwendung kommt, will und soll die versammelte Gemeinde in Tönen mit Gott in Verbindung treten und am Gottesdienste und den kirchlichen Feierlichkeiten noch in anderer Weise als durch Gebet Theil nehmen; sie will im Gesange Gott Lob und Dank sagen, ihre Bitten ihm vortragen, seinen Zorn versöhnen, befolgend die Worte des Apostels: „Ermuntert einander in Psalmen und Hymnen und geistlichen Liedern, singend und psallirend dem Herrn in eurem Herzen“ (Eph. V, 19.) „Muntert einander auf mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern, mit Dankbarkeit Gott in euren Herzen lobsingend“ (Col. III, 16)

Wir meinen, der kirchliche Volksgesang ist wohl einer kurzen Besprechung werth in einem Kalender, welcher sich vorzugsweise an die Mitglieder jenes Vereins wendet, der es sich zur Aufgabe gesetzt hat, die Kirchenmusik nach allen Beziehungen, in ihrem ganzen Umfange zu pflegen, der also den kirchlichen Volksgesang nicht aus den Augen lassen darf, auch nie aus den Augen gelassen hat. Wir wollen deshalb, nachdem einige Bemerkungen über die hohe Bedeutung des kirchlichen Volksgesangs vorausgeschickt worden sind, in Bezug auf denselben zwei Fragen beantworten: 1) Was soll vom Volke, von der Gemeinde beim nicht liturgischen Gottesdienste gesungen und 2) wie soll gesungen werden?

Von hoher Bedeutung ist der kirchliche Volksgesang schon darum, weil der Gesang überhaupt einen großen Einfluß auf den Menschen auszuüben vermag. Wer hätte diesen Einfluß nicht schon an sich erfahren? Wer nicht schon unter dem mächtigen Eindruck eines herrlichen Gesanges gestanden? Im Gesange klingt wieder alles, was des Menschen Brust bewegt: bald laut aufjubelnde Wonne, bald herber Schmerz; innige Herzensfreude, wie sanfte Klage; heiße Sehnsucht, tiefe Wehmuth, warmes Mitgefühl, freudige Hoffnung, bange Furcht; alles, was an freudigen und schmerzlichen Gefühlen seine Brust durchzieht, klingt wieder im Gesange und findet in ihm, im Liede seinen möglichst adäquaten Ausdruck. Darum ist der Gesang so wichtig, von so hoher Bedeutung. Wir wollen hierüber einen Mann hören, für den wir sonst nicht begeistert sind, da wir ihm die traurige Zerrissenheit unseres Vaterlandes, die große Kluft verdanken, welche den Deutschen vom Deutschen trennt in seinem Heiligsten und Höchsten, in seinem Glauben nämlich: wir meinen Luther, der als armes Studentlein seiner schönen Stimme ein stilles Unterkommen und das tägliche Brod verdankte und darum alle seine Tage für die Musik sehr begeistert blieb. „Es ist kein Zweifel“, sagt er in einem Briefe an Senfl, „es steckt der Same vieler guten Tugenden in solchen Gemüthern, die der Musik erge-

den sind; die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und den Steinen gleich". Er nennt sie eine der schönsten Gaben Gottes und erkennt ihr den ersten Rang nach der Theologie zu, indem sie allein eine der Theologie ähnliche Wirkung zu üben, nämlich Ruhe und fröhlichen Muth zu geben vermöge. „Darum haßt der Teufel die Musik und flieht vor ihrem Klange fast eben so sehr, wie vor einem Werke der Gottesgelahrtheit." Besonders spricht sich seine Musikliebe in den Eindrücken aus, welche das Anhören schöner Gesänge auf ihn machte, wie er denn auch namentlich die Abendstunden gern der musikalischen Erbauung widmete: „Da sang man schöne liebliche Muteten von Josquin, Senfl und Andern", zu welchem Zwecke Luther zuweilen geübte Sänger zu sich kommen ließ und eine Cantorei in seinem Hause einrichtete; „Herr Philippus (Melanchton) tönet auch mit ein". Der Gesang ist ihm ein bedeutendes Erziehungsmittel: „macht fein geschickte Leute"; „darum muß ein Schulmeister singen können, sonst sehe ich ihn nicht an". Darum förderte er den Gesang und unterstützte ihn in den Schulen. (A. v. Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. S. 178—79) Die hohe Bedeutung, welche wir dem Gesange beilegen, drücken treffend die Worte des Dichters aus:

„Es lebt in der Stimme des Liedes
„Ein treues, mitfühlendes Herz;
„Im Liede verjüngt sich die Freude
„Im Liede verwehet der Schmerz".
(Körner.)

Auch was derselbe Dichter zum Lobe der menschlichen Stimme sagt, welche ja grade im Gesange am herrlichsten ertönt, paßt hieher:

„Muthiger bei dem Ruf der Posaune
„Stürmt der Krieger in Kampf und Tod;
„Froher begrüßt mit Waldhornstönen
„Der Jäger das strahlende Morgenroth.
„Melodischer zum Chore der Andacht
„Stimmet der Orgel erhabenes Lied;
„Aber was mit tieferem Beben
„Alle Herzen gewaltig durchglüht,
„Was der Seele ruft mit Sehnsuchtsworten
„Und gen Himmel sie wirbelt in heiliger Lust,
„Das ist in dem ewigen Reiche der Töne
„Der Einklang der Stimme aus menschlicher Brust".

Hat der Gesang überhaupt nun schon diese Bedeutung, so steigert sich dieselbe noch, wenn der Gesang in den Dienst des Allerhöchsten gezogen wird; wenn derselbe beim Gottesdienste zur Verwendung kommt, zumal in der katholischen Kirche. Je mehr die Religion sich vertieft, desto emsiger ist sie auch bestrebt, mit der Tonkunst in Verbindung zu treten. Denn keine der übrigen Künste kann, wie diese, rein durch sich, die tiefsten, auch dem ernstesten Denken verhüllt bleibenden Mysterien der Gottheit dem ahnenden Gefühl vermitteln. Daher darf die Musik als speziell christliche Kunst gelten. Weil wir aber den auf das Höchste und Unendliche sich beziehenden Ideen gegenüber uns nicht blos empfindend und anschauend, sondern auch denkend und betrachtend verhalten und wünschen, diesen Gedanken und Erwägungen auch einen bestimmten, faßlichen Ausdruck zu geben, so erscheint der Kirchenmusik das Wort unentbehrlich; in der Kirche wird die Musik zum Gesange, sei es der Kunstgesang des Chores, oder der Volksgesang der Gemeinde; sie wird zur gesanglichen Wortandacht. Es wird nun, nachdem mannigfacher ungünstiger Umstände wegen beim liturgischen Gottesdienste der Gemeinde-Gesang, welcher früher auch hier als liturgischer Gesang herrschend war, zurückgetreten und dem Gesange eines bald zahlreicheren, bald minder zahlreichen, die Gemeinde vertretenden Chores Platz gemacht hat, wenigstens beim nicht liturgischen Gottesdienste der Gesang eine breitere Basis annehmen und als Gesang der Gemeinde als Volksgesang hervortreten müssen. Beim nicht liturgischen Gottesdienste tritt die Gemeinde selbst singend vor Gott hin, sein Lob zu verkünden, seine Ehre zu erhöhen, wie auch, um den verschiedenen Gefühlen, welche durch die religiösen Wahrheiten und Geheimnisse rege werden, im Liede den rechten Ausdruck zu verleihen.

Da tritt uns nun die hohe Bedeutung des kirchlichen Volksgesanges klar vor die Augen, wenn wir bedenken, daß ja auch der nicht liturgische Gottesdienst großen Theils sich an das Kirchenjahr anlehnt und nach den verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres wechselt. Wir haben unsere Advents-, Weihnachts-, Fasten-, Oster-, Pfingst-Andachten. So durchlebt die christliche Gemeinde das Kirchenjahr in ihrem wohlgeordneten Gottesdienste. Wie aber der Gottesdienst, so sind auch die Lieder, welche das Volk dabei singt, den betreffenden Zeiten entsprechend. Da nun in diesen der Charakter der kirchlichen Zeit oft so herrlich zum Ausdruck kommt, so wird das Volk gerade durch diese ihm so lieb gewordenen Lieder immer tiefer in das Kirchenjahr und in die Bedeutung der einzelnen Zeiten desselben sich hineinleben. Betrachten wir nur einen Augenblick diese sehnsucht-athmenden Gesänge der heiligen Adventzeit; „Thauet Himmel"; „Ach komm, ach komm Emmanuel"; „Herr, sende, den du senden willst!".. „Aus hartem Weh die Menschheit klagt".. u. s. w.; die von Freude und Jubel überströmenden Weihnachtslieder: „Heiligste Nacht"; „Ein Kind geboren zu Bethlehem"; „Laßt uns zum Kripplein eilen"; „Ehre sei Gott in der Höhe"; „Triumph, Triumph die Zeit ist da" u. s. w.; die wehmüthig-trauernden, vom Geiste der Reue, Buße und Zerknirschung durchwehten Fastenlieder, die Lieder vom Leiden Jesu, die Charwochen-Gesänge am Grabe des Erlösers; dann wieder die nur Jubel und Freude ausdrückenden Osterlieder: „Das Grab ist leer", — „Christ ist erstanden", „Erfreue dich werthe Christenheit", „Ist das der Leib, Herr Jesu Christ?" „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ", „Wer sich will freun von Herzen" u. s. w., so werden wir die Wichtigkeit der kirchlichen Volkslieder, in denen der Charakter der einzelnen Zeiten des Kirchenjahres so deutlich sich ausprägt... und die hohe Bedeutung des Volksgesanges in der Kirche keinen Augenblick verkennen können.

Was dann ferner die hohe Bedeutung des kirchlichen Volksgesanges begründet, ist die in der katholischen Kirche immerhin noch recht



häufige Verwendung desselben. Denn derselbe tritt zumal in den Pfarrkirchen und andern Kirchen niedern Ranges, in denen kein Chordienst besteht, nicht zurück, sondern in den Vordergrund und überragt den liturgischen Gesang, der hier viel seltener gehört wird und in verhältnißmäßig wenigen Fällen zur Anwendung kommt. Wir unterscheiden nämlich in der katholischen Kirche den liturgischen Gottesdienst und den nichtliturgischen: die Volks-Andachten. Der erstere umfaßt zunächst das Officium divinum, das kirchliche Chorgebet in den Cathedral-, Stifts- und Kloster-Kirchen. Dann das summum sacrum: das Hochamt, welches in jeder Pfarrkirche an allen Sonn- und Feiertagen zu halten ist; (cf act. et decr. Conc. Prov. Coloniens. pag. 100.) auch an andern Tagen in vielen Kirchen nicht selten gehalten wird als gestiftetes oder bestelltes Amt: missa cantata. Ferner Vesper und Complet, gewöhnlich als Festtags-, Nachmittags- oder Abend-Gottesdienst; endlich das Todten-Officium bei feierlichen Begräbnissen. Die Sprache bei diesem liturgischen Gottesdienste ist für die occidentalische Kirche ausschließlich die lateinische; sie ist die Cultsprache der Kirche; aus sehr gewichtigen Gründen beibehalten und beim liturgischen Gottesdienste so ausschließlich im Gebrauch, daß hier das Lied in der Volkssprache durchaus keine Stelle hat. In Bezug auf diesen Punkt sprechen die kirchlichen Gesetze so klar, daß ein Abgehen von ihnen durchaus unstatthaft ist. (cf. Broschüre von Witt: „Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamt deutsch zu singen?" 1873; ebenso: Musica sacra 1879, Nr. 5 und ff.) Das ist aber auch der ganze liturgische Dienst und im Ganzen ist das wenig.

Daneben bewegt sich dann noch ein reicher, nicht liturgischer Gottesdienst, umfassend die deutsche Singmesse; dann ferner die verschiedenen Bruderschafts-Andachten; Christenlehr-Communion-Andachten; Rosenkranz-, Stations-, Mai-Andachten u. s. w., eine große Menge herrlicher Andachten, welche die Kirche zur Hebung, Erhaltung und Förderung des geistlichen Lebens ihrer Kinder geschaffen hat und unterhält. Sie überwiegen an Zahl den liturgischen Gottesdienst bei weitem. Was wären nun diese Andachten ohne den Volksgesang, ohne alle die herrlichen deutschen Lieder? Gewiß machen diese nicht die unbedeutendste Zierde und Schönheit derselben aus; gewiß würden ohne dieselben diese Andachten meistens uns kalt und gleichgültig lassen. Ein Mittel aber, welches so geeignet ist, so manche Andacht zu verschönern und für das christliche Gemüth anziehend zu machen; ein Mittel, welches so oft zur Anwendung kommen muß, das darf man nicht unwichtig nennen und darum auch nicht gleichgültig behandeln oder gar ganz vernachlässigen. Im Gegentheil, und das ist die klar zu Tage liegende Folgerung aus der erwiesenen Prämisse: „Ist der Volksgesang ein Gegenstand von so hoher Bedeutung, so verdient er nicht nur, sondern fordert die Aufmerksamkeit aller Derjenigen, denen das Loos zugefallen ist, eine Gemeinde zu leiten und einer Kirche vorzustehen; also zunächst der Pfarrer. Allerdings kann nicht gefordert werden, daß jeder Pfarrer ein Musiker sei, tiefe und eingehende Kenntnisse in der Kirchen-Musik besitze; aber was sein Amt und seine Stellung in der Gemeinde von ihm fordern, ist, daß er auch für diesen Zweig der kirchlichen Kunst Interesse und auch reges Interesse zeige. Denn kraft seines Amtes liegt ihm die Pflicht ob, für das gesammte religiöse Leben seiner Gemeinde Sorge zu tragen. Darum untersteht, wie der Gottesdienst überhaupt, so auch dieser wichtige Theil desselben: der Gesang seiner Aufsicht. Es versteht sich, daß, wenn ein Pfarrer für die Reformirung oder Leitung des Kirchengesanges nicht selbst thätig sein kann, sei es, weil er dazu nicht die Fähigkeit besitzt, sei es aus Mangel an Zeit und Kraft wegen Ueberhäufung mit Pfarrgeschäften, er es nicht blos gestatten und dulden, sondern befürworten und veranlassen soll, daß dann eine andere dazu geeignete Persönlichkeit, etwa ein neben ihm stehender Caplan, oder ein Lehrer dieses wichtige Werk in die Hand nehme. Eine mehr als einfältige, sehr beklagenswerthe Eifersucht wäre es, wenn der Pfarrer, selbst unfähig in dieser Sache mit Erfolg thätig zu sein, es nicht gerne sähe, daß sein Caplan dies wäre. Aber leider ist die menschliche Armseligkeit oft groß auch bei den Priestern. Natürlich wird ein Caplan sich wohl zu hüten haben, ohne oder gar gegen den Willen des Pfarrers die Leitung des Gesanges in seine Hand zu nehmen, weil alsdann seine Mühe zum großen Theil fruchtlos sein wird, und nur zu leicht Mißhelligkeiten aller Art, Faktionswesen u. s. w. sich ergeben. Anstatt, daß durch seine Thätigkeit dann Gottes Ehre und das geistliche Wohl der Gemeinde gefördert wird, kann es leicht geschehen, daß Reibereien und dergleichen eine Quelle mannigfacher Aergernisse werden und daß der Pfad, der für den Gesanges-Dirigenten ohnehin nicht mit Rosen besäet ist, noch mühseliger und dornenvoller werde, wenn ihm vom Pfarrer, oder dessen Anhängern, welche er ja immer hat, offen oder versteckt Hindernisse allerlei Art bereitet werden.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß auch der Cäcilien-Verein diesen so wichtigen Zweig des Kirchengesanges nicht übersehen konnte und durfte, weßhalb derselbe mit Recht ihm in seinem Programme die gebührende Stelle anweist; er wird darum auch für Alle, welche den Bestrebungen des Cäcilien-Vereins zugethan sind, von Interesse sein.

Gehen wir hienach zu der ersten oben gestellten Frage über: „Was soll die Gemeinde singen beim nichtliturgischen Gottesdienste?" so lautet die ganz allgemein gehaltene Antwort: Sie singt Lieder in der Volks- und Mutter-Sprache, bei uns also deutsche Kirchenlieder. Diese nun können von uns betrachtet werden: 1) hinsichtlich des Textes, oder Inhalts; 2) hinsichtlich der Melodie. Wenden wir in Kürze beiden Punkten unsere Aufmerksamkeit zu.

Was zunächst den Text der Kirchenlieder betrifft, so stellen wir in Bezug auf ihn die Forderung auf, daß derselbe a) dogmatisch-rein; b) ästhetisch würdig; c) objektiv gehalten und



d) kindlich-fromm sei. Ueber jede dieser vier Eigenschaften einige Worte.

a) Das Volkslied hat die Bestimmung, für den Gottesdienst der Gemeinde verwandt zu werden, Gottes Ehre zu fördern und die Herzen der Gläubigen himmelwärts zu richten. Diesen Zweck erfüllt es dann am vollkommensten, wenn es den religiösen Empfindungen den erbaulichen Ausdruck gibt, der möglichst wenig rein individuelle Beziehungen enthält. Diese Empfindungen aber sind gleichsam die Blüten und Früchte jener Wahrheiten, jener tiefen Geheimnisse, welche Gegenstand der kirchlichen Glaubenslehre sind. Aus ihnen, wie aus einem fruchtbaren Boden entstammen jene Gefühle, Regungen, Empfindungen des Menschenherzens, welche so läuternd, bessernd, erhebend und veredelnd auf den Menschen einwirken. Reine, edle, in sich wahre Empfindungen und Regungen können eben nur der Wahrheit entstammen; die Unwahrheit, in sich Blendwerk, kann nicht erheben, nur verwirren; sie erzeugt darum nur unwahre, in sich unächte, falsche Gefühle. Daher stellen wir für das Kirchenlied, welches von Herzen kommend zum Herzen gehend, wahre und edle Gefühle wecken soll, als erste Forderung die auf, daß dasselbe, wenn es eine religiöse Wahrheit behandelt, diese richtig und rein zum Ausdruck bringt. Dazu kommt, daß, wenn das Lied irgend eine Wahrheit klar, bestimmt und richtig zum Ausdruck bringt, das Volk durch das Lied diese sich einprägt; aber auch umgekehrt würde, wenn die Fassung eine ungenaue, oder gar irrige wäre, das Lied Schuld mit sein, daß der Irrthum beim Volke sich festsetze, weil der Inhalt eines, zumal zum allgemeinen Gebrauche bestimmten Liedes schnell zum geistigen Eigenthum des Volkes wird. Bekannt ist, daß der heil. Ephraem der Syrer, den Albernheiten der Gnostiker, welche diese grade durch Lieder zu verbreiten sich bestrebten: wie denn Bardesanes und dessen Sohn Harmonius Hymnen dichteten, den Schmerz der Achamoth darstellend —, orthodoxe Lieder entgegenstellte, um auf diese Weise der Wahrheit beim Volke Eingang zu verschaffen. Möhler (Kirchengeschichte I. Band, S. 485) sagt von ihm: „Er verfaßte viele Gedichte religiösen Inhalts, die sich weit verbreiteten und von allen Syrern gesungen wurden. Die Gnostiker und Arianer hatten ihre Lehren ebenfalls in Verse gebracht und sie so verbreitet. Gleiches wirkten nun auch die Gedichte des heil. Ephraem, und erleichterten sehr den Sieg der Kirche und der Wahrheit". Wenn also auch das Kirchenlied nicht immer mit theologischer Schärfe die Wahrheit exponirt, in deren Tiefen eindringt und deren Gehalt vollkommen an's Licht stellt, — das verlangen wir vom Kirchenliede nicht — das, was gesagt wird, muß richtig und wahr und für das Volk unverfänglich sein.

b) Zu der zweiten Eigenschaft, ästhetisch-würdig, bemerken wir Folgendes: Das Lied, also auch das Kirchenlied, gehört zur lyrischen Dichtung, zur lyrischen Poesie und muß als Produkt dieser Kunstform, welche der Aesthetik angehört, auch nach den allgemeinen ästhetischen Grundsätzen beurtheilt werden. Das eigentlich Aesthetisch-Schöne ist aber immer das Gute. Es versteht sich darum von selbst, daß die Gefühle, welche in der lyrischen Poesie, also auch im Kirchenliede sich aussprechen, durch sittliche Reinheit und einen gewissen Adel sich auszeichnen müssen. Nie dürfen sie von gemeiner und niedriger Art sein und im Liede auch nicht in gemeiner, niedriger Weise zum Ausdruck kommen. Das Gefühl muß an einem wahrhaft Schönen sich entzünden und demselben congruent sein. Das wahrhaft Schöne aber ist das Gute. Wie keine Kunst in den Dienst des Fleisches treten darf, wenn sie nicht von sich selbst abfallen und ihre Würde verläugnen will, so darf solches auch die lyrische Dichtung nicht: nur in dem Adel des Guten liegt ihre Würde und ihre Kraft. (cf. Stöckl, Aesthetik, S. 95.) Das Kirchenlied darf also Nichts enthalten, was das sittliche Gefühl beleidigt oder verletzt. Es ist darum aber noch lange nicht Alles, was etwa eine von moderner Kultur beleckte Weltdame in einem Liede für unästhetisch erklärt, schon wirklich das sittliche Gefühl verletzend. Das Gefühl mancher moderner Culturmenschen ist eben gar oft ein überfeines und wenn da nicht Alles überzart, nobel und salonmäßig ausgedrückt und dargestellt ist, so heißt das unästhetisch, gemein, platt. Das ächt katholische Gemüth erträgt schon etwas mehr; es fühlt sich nur von dem wirklich Widerwärtigen abgestoßen, wie etwa von folgenden Strophen, deren letztere, — unbegreiflich! — dem hannoverschen protestantischen Gesang- und Gebetbuch entnommen ist: (cf. Cäcilia, 1862, Nr. 10, S. 96).

1) „Ich bin ein rechtes Rabenaas
Ein wahrer Sündenknüppel,
Der seine Sünden in sich fraß
Als wie der Rost die Zwiebel.
Herr Jesu, nimm mich Hund beim Ohr
Wirf mir den Gnadenknochen vor
Und schmeiß mich Sündenlümmel
In deinen Gnadenhimmel!"

2) „Hetz' du mich arme Sündensau
Mit Deiner Gnaden Hunden
Wühl mir mit Deinem Gnadenkamm
Die Sündenläus' herunter!
Zeuch deinen Gnadenwamms mir an
Auf daß ich selig sterben kann".

Wie in der Sculptur und Malerei das von verschiedenen Künstlern zur Darstellung gebrachte „Nackte" von der Aesthetik als etwas Unschönes verworfen werden muß, z. B. bei Raphael, das Jesukind nackt auf den Armen der jungfräulichen Mutter, so sind es im Liede alle zu krassen und drastischen, aber auch alle zu empfindsamen Darstellungen und Schilderungen, welche der Würde des Kirchenliedes zuwider, abgewiesen werden müssen. Das im Jahre 1860 gefeierte Provinzial-Concil von Cöln verlangt mit Recht vom kirchlichen Volksliede diese Eigenschaften, (a und b) wenn es sagt: „In his (cantilenis) lingua vernacula „plerumque exaratis maxima etiam attentio „adhibenda est verbis ac sententiis, ne quid „in iis reperiatur, quod fidei, pietati vel „rationi cantionis sacrae adversetur" (cf. acta et decr. pag. 125.).



c) Das Kirchenlied verlangt objektive Haltung und Darstellung. Es schildert die katholische Wahrheit oder die aus derselben sich ergebenden Gefühle und Empfindungen. Dabei müssen die Empfindungen des Dichters, der einzelnen Person nicht sich zu sehr in den Vordergrund drängen. Mischen solche sich zu sehr hinein, klingen diese subjektiven Empfindungen des Dichterherzens zu sehr durch, so bleibt das Lied wohl für die Person des Dichters ein Herzenserguß, welcher auch der Wirklichkeit entsprechen mag; aber ich kann Andern, zumal einer ganzen Gemeinde nicht zumuthen, meine Empfindungen sofort zu den ihrigen zu machen. Damit thue ich Andern gleichsam Gewalt an. Ein solches subjektiv gehaltenes Lied wird ganz gewiß nicht zünden im christlichen Volke, weil bei den meisten die Voraussetzung fehlt, die Disposition, die Stimmung, die Verfassung des Herzens und Gemüthes nämlich, in der das Lied gemacht wurde. Es mag da schöne geistliche Lyrik herauskommen, aber nimmermehr ein ächtes, gesundes, allgemein ansprechendes kirchliches Volkslied. In Bezug auf diese Eigenschaft sagt Lindemann: (Literaturgesch. 1866, S. 694.) „Im Allgemeinen erscheint die neuere geistliche Lyrik noch immer zu subjektiv, als daß sie zum ächten Kirchenlied sich gestalten sollte. Und es scheint, als ob erst die letzten Bewegungen auf dem Gebiete des katholischen Kirchengesanges eine Fortbildung des Kirchenliedes ermöglichen sollten".

d) Kindlich-fromm muß das kirchliche Volkslied sein. Es geht ja an das Herz, weniger an den Verstand. Es muß in ihm darum auch ein Ton herrschen und die ganze Dichtung durchwehen, welcher das Herz zu ergreifen im Stande ist. Dafür werden, richtig erfaßt und dargestellt, die katholischen Wahrheiten selbst am besten sorgen, da diese, wenn sie auch geeignet sind, dem tiefsten Denker Material zu bieten für seine Spekulationen, zugleich die innersten, tiefsten und zartesten Saiten des Menschenherzens zu treffen, zu bewegen und zu rühren im Stande sind. Allerdings werden sie da am tiefsten eindringen und am festesten ihre Wurzeln schlagen, wo sie kindlich-fromme Gemüther finden; während sie von dem nur stolz grübelnden, nach Art eines Anatomen secirenden Geiste sich abwenden, ohne ihn etwas von ihren Schönheiten kosten zu lassen.

Wenden wir uns jetzt der Melodie des Kirchenliedes zu, so bestimmen wir diese ganz allgemein als „geordnete Tonfolge". Die Melodie gestaltet sich in der continuirlichen Aufeinanderfolge mannigfaltiger Töne. Allein nicht jede Aufeinanderfolge verschiedener Töne ist schon vom Standpunkte der Aesthetik aus eine Melodie. Eine solche haben wir dann, wenn dieselbe als eine wohlgefällige, das Gefühl ansprechende und befriedigende erscheint. Die Melodie ist es, in welcher die Gemüthsbewegung, welche dem Tonwerke äußerlich dargestellt werden soll, unmittelbar zum Ausdruck kommt: sie ist die Seele des Tonwerkes. Sie muß darum der Empfindung, dem Gefühle entsprechen, welches im Tonwerke zur Darstellung gebracht werden soll. Wollen wir hienach die vorstehend gegebene Begriffsbestimmung der Melodie erweitern, ergänzen, so können wir sagen: „Die Melodie ist eine wohlthuende, gefällige Aufeinanderfolge von Tönen, in welcher sich eine innere Gemüthsbewegung der Seele, die sich an einem geistig concipirten Idealschönen entzündet hat, zur Offenbarung bringt". Die Melodie ist somit der unmittelbare Wiederhall dessen, was das Herz bewegt und darum spricht sie auch hinwiederum das Gemüth des Hörers an und weckt in ihm die gleichen Gefühle und Empfindungen, deren Träger sie selbst ist. — Daher der ungemein große Einfluß, den die Melodie auf das Gemüth des Menschen ausübt; daher die tiefe Erregung der Seele, welche eine schöne und schön vorgetragene Melodie in einem nur einigermassen empfänglichen Gemüthe hervorbringt; daher die hohe Begeisterung, welche eine im hohen und erhabenen Schwunge dahinrauschende Melodie im Innern des Menschen für ein ideales Ziel zu entzünden vermag. (cf. Stöckl, Aesthetik: S. 71 u. ff.; v. Dommer, Elemente der Musik, S. 68 u. ff.; Kornmüller, Lexikon der Tonkunst ad voc.: Melodie.)

Gilt dies von der Melodie im Allgemeinen, so ergeben sich, wenn es sich im Besondern um die Melodie des Kirchenliedes handelt, die Anforderungen, welche an diese zu stellen sind, aus der Bestimmung des kirchlichen Volksgesanges selbst. Dieser ist für die Kirche, für den Gottesdienst, für die Ehre des Allerhöchsten bestimmt. Er soll die Herzen vom Irdischen losreißen und für das Höhere und Himmlische empfänglich machen und begeistern. Fern muß darum sein Alles, was nur den Sinnen schmeichelt und dadurch an die Erde erinnert: alles Weiche, Sentimentale, alles Theatralische und Opernmäßige; fern sei auch jede im Marschrhythmus oder in einem hüpfenden, wiegenden Tempo sich bewegende Melodie, weil alles dieses dem Zweck des Kirchenliedes zuwider ist. Die Melodie muß darum, wenn auch Freude und Jubel ausdrückend, stets kirchlich sein. In der Melodie des Kirchenliedes herrscht Freude, aber sie wird anders zum Ausdruck gebracht, als dies bei einer weltlichen Melodie der Fall ist. Die Melodie muß nämlich stets auch des Textes würdig sein, zu dem sie gehört und der ist ja beim kirchlichen Volksgesang ein kirchlich-religiöser, kein weltlicher. Es wäre darum auch offenbar widersinnig, dem wehmüthig klagenden Texte eines Fastenliedes etwa eine in Jubel aufjauchzende Melodie zu geben. Die Melodie zu einem kirchlichen Volksliede muß würdig, ernst, keusch und rein sein; sie muß, möchte ich sagen, bereits dem rein Irdischen entrückt sein und etwas an sich tragen, was mächtig an den Himmel erinnert und zum Himmel zieht. Indessen hier Regeln zu geben, ist allerdings nicht schwer, aber von wenig Nutzen. Am besten ist es, wenn man, um über Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit einer Melodie sich ein Urtheil zu bilden, vergleicht; einmal Text neben Text, Melodie neben Melodie stellt und da ergibt sich unzweifelhaft dies Eine: die Vorzeit, die gute, alte Zeit, weil eine glaubensfeste und glaubensfreudige Zeit war glücklicher in ihren Schöpfungen auf diesem Gebiete,

als die neuere Zeit. Erst in jüngster Zeit ist wieder viel Gutes geschaffen worden aus dem einfachen Grunde, weil man an das gute Alte wieder anzuknüpfen sich bemühte.

Auf die geschichtliche Entwicklung des deutschen Kirchenliedes kann hier nicht weitläufig eingegangen werden; nur so viel sei bemerkt, daß es eine Geschichtslüge ist, wenn behauptet wird, erst mit der sog. Reformation sei das deutsche Kirchenlied aufgekommen. Es ist vielmehr erwiesen, daß mit der Ausbildung der deutschen Sprache die Entwicklung des Kirchenliedes gleichen Schritt gehalten hat.*)

Wenn bei den Protestanten alsbald das Kirchenlied in der Muttersprache besondere Förderung fand und bei ihnen eine Fluth von Gesangblättern und Gesangbüchern aus berufener und unberufener Hand erschien, so liegt der Grund dafür schon in der Opposition zur katholischen Kirche, welche beim liturgischen Gottesdienste consequent die lateinische Sprache beibehielt, sowie in dem Umstande, daß dem Gottesdienste der Protestanten eben das Opfer (die eigentliche Liturgie) fehlt, eine liturgische Sprache also nicht gefordert ist. Aber wie bereits vor der Kirchenspaltung, so erschienen auch nach derselben auch in der katholischen Kirche im Laufe der Zeit der Volksgesangbücher sehr viele, theils mit allgemeiner Bestimmung, theils für einzelne Diözesen, theils für einzelne Gemeinden. Diese sind von höherer, oder geringerer Währung; tragen vielfach den Charakter der Zeit, in der sie entstanden und selbst bei sonst tüchtigen Leistungen hat bis in die jüngste Zeit hinein sich oft manches Unbedeutende, Flache, ja ganz Unkirchliche mit eingeschlichen; neben verflachten, subjektiven nichtssagenden Texten machen nicht selten an's Weltliche streifende, weiche, unkirchliche Melodien sich breit, so daß bei der Wahl eines kirchlichen Volksgesangbuches große Vorsicht geboten ist. Im Allgemeinen kann bezüglich des Gesangbuches gesagt werden: „Das Gesangbuch wird das beste sein, welches für seine Lieder bezüglich ihres Inhaltes (Textes) wie ihrer Melodien unter gesunder Fortbildung hinsichtlich der Sprache, deren Fortschritten das Volkslied sich anbequemen muß, auch anbequemen kann, ohne von seiner ursprünglichen Kraft zu viel einzubüßen, sich am meisten dem guten Alten zuwendet". Nehmen wir einmal die alten Lieder, deren die Trutznachtigall des kindlich frommen P. Spee manche wahre Perle enthält, wie z. B. „Bei stiller Nacht, zur ersten Wacht, ein Stimm sich gunnt zu klagen"; „Manche Stunden, Jesu Wunden, ich mir setz' ob Augen mein"; „Nun lobet Gott vom Himmel ab, ihr Gottes Edelknaben"; „O Haupt voll Blut und Wunden"; letzteres Lied ist nicht aus der Trutznachtigall, u. s. w. Welch eine Tiefe und Zartheit der Empfindung und doch, welche Kraft lebt in diesen Worten, die stets das katholische Herz ansprechen werden! Das Cantate von Bone ist jedenfalls eine sehr reichhaltige und was den Text betrifft, eine überaus werthvolle Sammlung, welche fast alle alten Lieder gibt und zwar so, daß man sagen muß, die Schönheiten sind nicht verwischt, sondern nur die Härten der Sprache beseitigt, das poetisch Ergreifende ist geblieben. Stellen wir neben dieses vortreffliche Buch andere an verschiedenen Orten der Fliegenden Blätter und musica sacra erwähnten und recensirten Gesangbücher, wie das Würzburger, (m. s. 1873, S. 76—78), das Speierer Gesangbuch (m. s. 1878, S. 13—14), das Gesangbuch von Deutgen (Fl. Blätter, 1877, S. 9, 17 u. s. w.), von Hellebusch (m. s. 1874, S. 25, 106), so springt der wirklich großartige Unterschied jedermann sofort in die Augen. Wesentlich beruht der Vorzug der alten Lieder hinsichtlich ihrer Melodie darauf, daß dieselben in den verschiedenen Kirchentonarten erdacht sind, sich also möglichst eng an den gregorianischen Choral anschließen, dessen erschütternde und ergreifende Weisen ja auch in diesen Tonarten componirt sind und der nach v. Dommer's Zeugniß bis Ende des 16. Jahrhunderts der Melodienquell blieb, aus dem fast alle katholischen Tonsetzer schöpfen. Welch eine Fülle und Mannigfaltigkeit stand dem Componisten da zu Gebote! Da ist ein ganz anderer Reichthum als in unserm modernen Dur und Moll. Wie eigenartig und kräftig zeichnet sich ab von allen andern eine Melodie in der dorischen, phrygischen, mixolydischen Tonart! Jede Melodie vertritt da ein, in sich abgeschlossenes musikalisches System, während bei den modernen Melodien alles ein Dur oder Moll ist, nur etwas höher oder tiefer gesetzt. Denn die Verschiedenheit des Klangcharakters der einzelnen Tonarten ist jedenfalls, selbst wenn sie eine so durchgreifende ist wie manche wollen, nur von Fachmusikern aufzufassen. Vergleichen wir nur einen Augenblick Melodien wie die des Liedes: „Christ ist erstanden", „Ganz herzinniglich", „O Haupt voll Blut und Wunden" u. a. mit modernen Melodien, welche von den Meistern als opernmäßig durchaus verworfen werden; z. B. eine bekannte Melodie zu dem Texte: „Deinem Heiland, deinem Lehrer"; die mit Anklängen an ein bekanntes Kneiplied reich versehene Melodie zu: „Wunderschön prächtige" und ähnliche, so kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß jene weitaus an Werth die modernen Melodien überragen; daß jene stets ihren Werth behalten und nie ihres Einflusses auf das katholische Gemüth entbehren werden.

Wie aus dem Gesagten zu ersehen ist, plaidiren wir hier sowohl bezüglich der Texte, wie der Melodien für das gute Alte. Und gewiß, der Gefahr, in's Weltliche und Unkirchliche hineinzugerathen, wäre zum großen Theile vorgebeugt, wenn man dem Volke die schönen alten Lieder mit ihren herrlichen Singweisen, welche allen Anforderungen, die an eine gute Melodie zu stellen sind, entsprechen, wiederum in die Hand gäbe. Wir bestimmen diese Anforderungen kurz dahin, daß wir sagen, die Melodie muß sangbar sein und diese Sangbarkeit beruhe auf dem Melodieumfang und dem Melodieschritt und bemerken dazu: „Sangbar" im Allgemeinen ist eine Tonfolge, wenn sie in so einfachen Intervallen fortschreitet, daß auch

*) Ein Artikel über dieses Thema von Wilh. Bäumker soll im Cäc.-Kal. pro 1881 erscheinen. (Die Red.)



der nicht grade kunstfertige Sänger sie leicht auffassen und ausführen, auch wohl vom Blatt singen und ein nicht mehr geübter Hörer sie verstehen und allenfalls nachsingen oder wenigstens ohne zu große Mühe behalten kann. In dieser Weise sangbar sind die meisten unserer alten Kirchenlieder. Sie enthalten größtentheils diatonische Tonfolgen und nehmen ihre weitern Schritte nur durch die faßlichsten Intervallen von der Sekunde, Terz bis zur Sext lassen Septimen nur selten hören und vermeiden gradezu die übermäßigen und verminderten Tonverhältnisse. — Der Melodieumfang geht selten bis zur Octav, höchstens einen Ton darüber; und einen bis zwei Töne unter die Tonika hinab; die Melodien zeigen also einen Umfang von einer Octav bis zur None. Das kann Jeder, der mit einer etwas entwickelten Stimme ausgerüstet ist, leisten: eine solche Melodie ist sangbar und der Melodieschritt ist diatonisch, nie chromatisch verändert und bewegt sich in der der Tonart eigenen Scala; (dorisch z. B. d-d.) Schwierigkeiten im Treffen werden schon dadurch beseitigt, sobald der Sänger diese Scala sich einigermaßen vergegenwärtigt und zu eigen gemacht hat. Sprungweise Fortschreitung der Melodie ist selten und kommt nie vor in schwierigen Intervallen (Sekunde, Terz, Quart, Sexte). Also greifen wir wieder zu dem guten Alten und wir sind vielen Gefahren enthoben und sehen alle unsere Anforderungen befriedigt.

Gewiß wollen wir dabei nicht in Abrede stellen, daß in neuester Zeit auf dem Gebiete des kirchlichen Volksgesanges viel Gutes und Tüchtiges ist geleistet worden; wie denn die vielen Auflagen, welche die Gesangbücher von Pfarrer Stein, Steenaerts, P. Mohr's Cäcilia, das Münster'sche Gesangbuch (durch den hochwürdigen Herrn Bischof Johann Georg 1868 eingeführt) erleben, für den hohen Werth derselben lautes Zeugniß ablegen. Allein das ist grade der Vorzug dieser Bücher, daß sie an das gute Alte anknüpfen und auf diesem Fundamente ruhend, allen Anforderungen der Gegenwart gerecht zu werden bemüht sind. Angesichts dieser tüchtigen Leistungen kann denn auch die Gesangbuchfrage, der in der christlichen Gemeinde die größte Sorgfalt zuzuwenden ist, nicht mehr gar zu schwierig zu lösen sein. Dieselbe ist selbstredend dort, wo vom Diözesan-Bischofe ein Gesangbuch als Diözesangesangbuch auktoritativ und obligatorisch eingeführt worden ist, bereits gelöst. Dort aber, wo der Gemeinde noch die freie Wahl gelassen ist, wähle man unter dem vielen Guten das Beste. Wir weisen hier ganz besonders hin auf die Cäcilia von P. Jos. Mohr, welche als Gebet- und Gesangbuch für liturgischen und außerliturgischen Gottesdienst reichen Stoff bietet, und um so mehr zur Einführung sich empfiehlt, als der Verleger jeder Zeit bereit ist, um ein Billiges lokale Andachten, Bruderschaftsandachten in einem Anhange, für jede Gemeinde besonders, wie es gewünscht wird, beizugeben. Von der Kritik ist das Buch auf's Günstigste beurtheilt worden. Witt schließt sein Urtheil ab, mit den Worten: „So hätten wir in der Cäcilia ein Gesang- und Gebetbuch, wie kein zweites in und außer Deutschland existirt und das alle sich zum Muster nehmen können“. In dem „Jubilate Deo“!“ hat P. Mohr zu Cäcilia die vierstimmige Begleitung geliefert, welches Buch nicht minder von den Recensenten des Lobes reichste Fülle geerntet hat. (cf. Vereins-Catalog des Cäcilien-Vereins, Nr. 195 und 355.)

Auf die Frage also: „Was soll in der katholischen Gemeinde vom Volke beim nicht liturgischen Gottesdienste gesungen werden?“ antworten wir: „Die Lieder der guten, alten Zeit, welche gut sind hinsichtlich ihres Textes, gut sind hinsichtlich der Melodie; sowie jene neueren Lieder, welche auf jenem guten Boden erwachsen sind im engsten Anschlusse an das Alte. Wir verlangen entschieden Ausmerzung und Beseitigung alles Trivialen, Weltlichen, Unkirchlichen und Schlechten; gewähren Duldung dem etwa Unbedeutenden, nicht grade Unkirchlichen, dem sog. Mittelgut. Hat einmal eine solche in sich unbedeutende Melodie durch ihre ansprechende Gefälligkeit gleichsam Bürgerrecht in einer Gemeinde erlangt, dann mag man ihr immerhin ein Plätzchen gönnen, bis daß sie durch das wirklich Gute und Erhebende verdrängt wird, so daß das Volk nach derselben kein Begehren mehr empfindet. Ueberhaupt gilt hier die Mahnung, daß man in seinem Vorgehen alles zu Hastige, Ueberstürzende meide: eine Forderung der Pastoralklugheit! —

Nachdem die erste der oben gestellten Fragen ihre Beantwortung gefunden hat, gehen wir zu der zweiten über, zu der Frage: „Wie soll die katholische Gemeinde singen?“ Es ist diese Frage, weil die eigentlich praktische, gewiß von nicht geringerer Wichtigkeit, als die erste.

Darüber sind wir alle einig, der Gesang des Volkes in der Kirche muß, wenn er seinen Zweck erfüllen, Gott ehren und das Menschenherz erheben soll, schön und darum genau und richtig sein. Die Melodie muß rhythmisch genau und richtig wiedergegeben; die Textesworte müssen deutlich und richtig gesprochen sein. Es darf nicht blos Note für Note abgesungen werden, sondern das Lied muß mit richtigem Accent, mit Ausdruck, mit einem Worte: mit Verständniß vorgetragen werden; dann erst ist der Gesang schön. Es darf darum das Volk nicht immerfort mit Aufbietung all seiner Stimm-Mittel dreinschreien; auch nicht langweilig und ausdruckslos seine Töne herleiern, sondern es muß mit Verständniß und Leben die Melodie wiederzugeben wissen. Wie gelangt man dahin? Nur dadurch, daß das Volk zum Richtig-Gut-und Schönsingen herangebildet werde. Eine ganze Gemeinde zu einem richtigen und schönen Gesang heranzubilden, das ist allerdings eine Kunst, deren Schwierigkeit nicht unterschätzt werden darf. Auch dort nicht, wo das Volk viel natürliche Anlage und Neigung zum Singen zeigt. Auf eine solche Anlage, auf solche Neigung zum Singen bauend meinen wollen, der Volksgesang werde von selbst gut werden, sobald nur einigermaßen die Melodie festsitze, ist sicher ein Irrthum. Guter Volksgesang ist eben so wenig ohne Uebung und Einschulung zu erzielen, als guter mehr-

stimmiger Gesang oder guter Choralgesang. Wollen wir also guten Volksgesang herstellen, wollen wir den Genuß eines von der ganzen Gemeinde beim außerliturgischen Gottesdienste vorgetragenen schönen Kirchengesangs uns verschaffen, dann müssen wir zum Einüben, Einschulen schreiten; daran kommen wir nicht vorbei, so lästig es sein mag; per aspera ad astra heißt es auch hier. Darum glauben wir nur ja nicht, eines solchen Genusses ohne Anstrengung, ohne Mühe theilhaftig werden zu können. Wie aber soll nun die Gemeinde zu einem solchen Gesange herangebildet werden? Wie sollen die so nothwendigen Uebungen angestellt werden? Wir wollen kurz auf einen dreifachen Weg, der betreten werden kann, aufmerksam machen.

1) Besitzt die Gemeinde bereits einen kirchlichen Gesangverein (Chor), der Choral und mehrstimmigen Gesang betreibt, während, wie es häufig der Fall, dem Volksgesange keine, oder nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt wird, und das Volk gar nicht, oder selten und dann erschrecklich schlecht singt, so kann man durch diesen einen guten Volksgesang anzubahnen suchen, da man in einem solchen Chor schon einen guten Stamm, ein gutes Fundament besitzt. Durch ihn läßt man zuerst die zu erlernenden Lieder einüben und singen, wodurch dann die Gemeinde durch Anhören nach und nach dieselben lernt und so zum Mitsingen befähigt wird. Dies ist wohl die leichteste Weise, um in verhältnißmäßig kurzer Zeit die Gemeinde zum Gesang heranzuziehen. Allerdings wird hier erfordert, daß die Gemeinde Ruhe genug besitze, erst zu hören und zu lernen und dann erst mitzusingen. Patscht das Volk zu schnell dazwischen, dann muß sicher etwas gar wenig Erbauliches herauskommen. Dazu muß also die Gemeinde durchaus veranlaßt werden, was auch gar nicht so schwer ist. Wir wissen, daß in der bezeichneten Weise mancher Orts Versuche mit vielem Erfolge gemacht worden sind. Natürlich muß dabei eine ziemlich lange Zeit hindurch, auch wenn die Gemeinde schon singt, der Chor gut vertreten sein, damit der singenden Gemeinde nicht zu früh das Fundament unter den Füßen weggezogen werde. Auch auf den Organisten (s. u.) kommt hier viel an.

2) Besteht ein solcher Verein (Chor) nicht, so kann, wenn der Volksgesang sehr im Argen liegt, durch die Schuljugend ein besserer Gesang angebahnt werden: die Schuljugend muß singen lernen. Das ist nun eine nicht leichte Sache. Geduld, viel Geduld wird dazu vom Lehrer erfordert. Mit der Zeit indessen läßt sich viel erreichen und kann die Jugend dahin gebracht werden, zur Hebung und Verschönerung des Gottesdienstes viel beizutragen. Freilich hat man damit noch keine singende Gemeinde, und wenn man sich blos auf die Ausbildung der Schuljugend beschränkt, muß man manches Jahr warten, ehe diese langsam ausgestreute Saat völlig zur Reife gelangt ist und diese so geschulte Jugend sich zum Vollalter entwickelt hat. Aber man hat doch einstweilen eine singende Jugend und Gesang beim Gottesdienste und das ist der nächste Zweck: Hebung des Gottesdienstes, Förderung der Andacht und Erbauung. Ein schöner Kindergesang ist wahrhaft entzückend; nicht minder ergreifend und wirkungsvoll wie oft mehrstimmiger Gesang des Chores. Dabei kann dann allerdings die Gemeinde schon von der Jugend lernen und zum Singen kommen. Nebenbei sind dann auch die Vortheile nicht gering anzuschlagen, welche das Singen für die Kinder selbst mit sich bringt. Wird nämlich die Jugend nicht zum Gesange beim Gottesdienste angeleitet, o wie traurig ist das oft für diese! Die Kinder können sich eine längere Zeit hindurch nicht still beschäftigen mit Beten, während in der Kirche gesungen wird. Entweder schreien sie nun, ohne eingeübt zu sein, mit zum Entsetzen der Anwesenden, oder sie singen nicht mit. Dann steht oben ein vereinsamter Küster oder Cantor und singt, wie es eben geht die eine Strophe; und da nun einmal die Sitte besteht, die einzelnen Strophen abwechselnd zu singen, so respondirt unten die eine oder andere alte Frau oder Jungfrau, welche früher hat singen können, wenigstens dieser Meinung ist und auch noch auf ihre vermeintlich schöne Stimme und Singfähigkeit sich nicht wenig zu Gute thut, mit zitternder, quäckender, näselnder Stimme, daß es zum Erbarmen ist und die liebe Jugend — nun die amusirt sich in ihrer Weise durch Schwätzen, Lachen, Zupfen u. s. w. zum nicht geringen Aergerniß für die Gläubigen. Darum leite man die Kinder an zum Singen und lasse sie beim Gottesdienste singen. Dann haben sie, wenn in passender Weise zwischen Gebet und Gesang abgewechselt wird, keine Langeweile, betragen sich gut und heben den Gottesdienst; wobei auch der veredelnde, sittigende Einfluß des Gesanges (s. o.) in Anschlag zu bringen ist.

Bei der Einübung der Schuljugend sind dann folgende Fehler ganz besonders zu vermeiden: a) das stete und übermäßige Schreien. Die Jugend, besonders die Knaben mit ihren kräftigen Lungen finden ihr besonderes Pläsir darin, zumal bei einzelnen beliebten Kirchenliedern, wenn sie nur recht kräftig drauf lossingen können. Darum stets piano einüben. b) Das leidige Schleppen, welches die Zuhörer aus der Kirche hinaus zu treiben im Stande ist oder sie einschlafen läßt. Darum vor Allem richtiges Tempo und festes sicheres Taktsingen, wobei natürlich alles auf den einübenden Lehrer und Organisten ankommt. c) Die Monotonie (Einförmigkeit), wodurch der Gesang ausdruckslos und wässerig und für die Zuhörer auf die Dauer ebenfalls zur Tortur wird. Darum rhythmisch und dynamisch richtig einüben; auf Stärke und Schwäche des Tones, auf den Werth der einzelnen Noten achten! d) jederlei ungenaue, undeutliche Aussprache des Textes ist von vornherein fernzuhalten.

3) Endlich kann man noch einen dritten Weg wählen; nämlich Uebungen mit der ganzen Gemeinde, d. h. mit dem Theile derselben der überhaupt singen kann und will. Soll möglichst bald der singfähige und singlustige Theil der Gemeinde auf Grund sicherer Einübungen zum Singen gebracht werden, dann



darf man sich diese Mühe nicht verdrießen lassen. Also an den Sonntagen, welche vorher den Gläubigen bekannt gemacht worden sind, bleiben diese zur festgesetzten Stunde, in der Regel wird die Zeit unmittelbar nach dem Nachmittagsdienste die passendste sein, in der Kirche zusammen; der Organist ist auf seinem Platze. Leitet der Geistliche selbst den Gesang, gut. Sonst ist er jedenfalls dabei, an der Seite des Lehrers oder Dirigenten an der Communionbank, oder im Schiffe der Kirche vor den Gläubigen und nun werden die einzuübenden Lieder zunächst dem Texte oder Inhalte nach erklärt, damit ein richtiges Verständniß, sowie richtiges Aussprechen der Worte erzielt werde; dann wird die Melodie Note für Note, Zeile für Zeile eingeübt, indem der Leiter des Gesanges sie vorsingt, der Organist die Sänger begleitet und unterstützt so lange, bis die Melodie fest und sicher wieder gegeben wird. Die Gläubigen, welche bei solchem Einüben die Melodie gleichsam vor sich entstehen sehen und bei jeder Wiederholung das Bewußtsein ihres Fortschrittes haben, bekommen dadurch große Lust und Liebe zum heiligen Gesange und das Resultat kann, wenn diese Uebungen gut geleitet und eifrig fortgesetzt werden, nur ein recht erfreuliches sein. Etwaige Unruhe oder Unordnung wird die Anwesenheit des Seelsorgers, die allerdings nothwendig ist, auch wenn er nicht selbst die Uebungen leitet, leicht verhüten.

Diese Methode wird man, wenn ein rascher Erfolg erzielt werden soll, kaum umgehen können. Sie ist auch darum andern bei weitem vorzuziehen, weil hier die Gemeinde unter sicherer Leitung übt und lernt; was viel besser ist, als das bloße Anhören von Liedern, welche ein Sängerchor oder die Schuljugend ihr vorsingen. Hierbei ist es denn auch sehr leicht, Regeln für das gute, deutliche Aussprechen des Textes, Athemholen, Accentuiren oder Betonen, taktmäßiges Singen u. s. w. anzubringen; überhaupt der singenden Gemeinde manche Fingerzeige in Betreff des Singens zu geben, welche sonst unterbleiben müssen und so die nämlichen Fehler fern zu halten, welche wir vorhin, als wir vom Unterrichten der Schuljugend im Gesange redeten, erwähnt haben. — Das sind drei Wege, welche man betreten; drei Methoden, welche man einzeln oder auch vermischt mit einander zur Erreichung eines guten Volksgesanges in der Gemeinde anwenden kann. Wähle man darunter; die Erfahrung wird bald genug sagen, auf welchem Wege die besten Resultate erzielt werden

Die Lieder werden einstimmig eingeübt und vorgetragen. Fügen wir hier einige Bemerkungen bei über den zweistimmigen Gesang; über das sog. „Sekundiren“ beim Gesange, welches an manchen Orten so gebräuchlich ist. Wir meinen, daß durch eine zweite Stimme der Volksgesang nicht gewinnt, sondern meistens nur verliert an Kraft und Schönheit; stets dann wird dies der Fall sein, wenn die zweite Stimme nicht gut gesetzt, nicht gut eingeübt worden ist und zur ersten Stimme in Bezug auf die Stärke nicht im richtigen Verhältnisse steht, wenn sie etwa vorwiegt und dann die Melodie erdrückt. Die ganze Schönheit und Kraft wird der Volksgesang dann entfalten, wenn er einstimmig gut vorgetragen wird. Darum sind wir gegen zweistimmigen Gesang. Es kommt hinzu, daß das Einüben einer zweiten Stimme mit der singenden Gemeinde große Schwierigkeiten bietet. Wer z. B. wird eine mit Sängern gefüllte Kirche in 1. und 2. Stimme scheiden, wenn man nicht etwa sagen will, sämmtliche weiblichen Sänger singen die 1., sämmtliche männlichen die 2. Stimme? Wie nun, wenn zwischen diesen es der Zahl nach an jeder richtigen Proportion fehlt? Wer will sich der Mühe unterziehen, außer der Melodie, welche einzuüben schon schwierig genug ist, auch noch eine zweite Stimme einzuüben? Und dann, wenn sie eingeübt worden ist, wer bürgt dafür, daß sie nicht bald in das kläglichste Sekundiren im Terzenschritt ausarte, welches besonders dann, wenn die Melodie in eine andere Tonart ausweicht, zu den schrecklichsten Dissonanzen zwischen Orgel und Sängern führt und jeden erhebenden Eindruck unmöglich macht? Endlich muß berücksichtigt werden, daß diejenigen, welche stets und nur die zweite Stimme singen, nie die Melodie der Kirchenlieder sich fest einprägen, weßwegen der Werth und die Bedeutung derselben für diese ganz verloren geht.

Wir resumiren also dahin: Will man dort, wo blos die Schuljugend singt, diese zweistimmig singen lassen, so mag man es immerhin thun; bei der ganzen Gemeinde ist der zweistimmige Gesang zu widerrathen. — Salvo meliori!

Der Volksgesang wird unterstützt und begleitet durch die Orgel. Wir können darum hier einige Bemerkungen über die Art und Weise, wie der Gesang begleitet werden muß, nicht umgehen.

Der Beruf des Organisten ist ein wichtiger, ehrenvoller. Der Organist kann, wenn er seines Amtes würdig und voll Eifer wartet, zur Hebung des Gottesdienstes viel beitragen; er kann aber auch, wenn er ein schlechter, nachlässiger Organist ist, sehr viel verderben und durch unkirchliches Spiel den Gottesdienst in unverantwortlicher Weise stören. So groß im erstern Falle sein Verdienst,, so groß wird im andern Falle seine Verantwortung sein. Es sollte darum dieser Stellung des Organisten von seinen unmittelbaren Vorgesetzten stets Rechnung getragen und Alles gethan werden, um demselben sein Amt lieb und angenehm zu machen; gewiß an erster Stelle durch eine angemessene Besoldung. Die Pfarrer und Kirchenvorstände müssen dahin arbeiten, daß sie nie der Vorwurf treffe, wie er in den Versen ausgesprochen ist:

„Hier allein (beim Organisten) fängt die Verwaltung ungerecht zu knickern an;
„Hier, da hapert's mit dem Gelde; für Musik wird Nichts gethan“.

Leider oft nur zu wahr! Wie oft ist in den „Fliegenden Blättern“ darüber lamentirt worden! Wenn aber die Kirchenverwaltung die Stellung des Organisten sich nach Kräften angelegen sein läßt, dann muß es auch Ehrensache desselben sein, durch ein würdiges Orgelspiel den Allerhöchsten verherrlichen zu helfen

und die Gemeinde zu erbauen. Die Organisten dürfen darum nie müde werden, in ihrer herrlichen Kunst stets weiter sich auszubilden, damit sie das ihnen anvertraute Instrument vollständig beherrschen, die Stümperei in der Kunst gänzlich überwinden und ihrem Amte nach allen Seiten gewachsen sind. Es werden an den katholischen Organisten hohe Anforderungen gestellt. Was die technische Ausbildung angeht, so muß sie wenigstens bis zu einer mäßigen Fertigkeit gediehen sein. Fertigkeit allein aber thut es nicht. Es wird außerdem verlangt, Kenntnisse der Harmonie- und Compositionslehre, der thematischen Arbeit; vor Allem Kenntniß des gregorianischen Chorals und seiner Begleitungsweise. Daneben Kenntniß seines Instrumentes, besonders der einzelnen Register, ihrer Klangfarbe u. s. w. Die Fähigkeit, die Orgel zu stimmen, sowie die am häufigsten vorkommenden Defekte selbstständig zu beseitigen. Diese Kenntnisse muß er durch fleißiges Weiterarbeiten stets zu vermehren und zu ergänzen suchen, und je reichlicher und bereitwilliger die Kirchengemeinde dazu ihm die Mittel bietet, um so mehr tritt diese Pflicht an ihn heran.

Was hinsichtlich der Kenntnisse und der Befähigung unsere Vorfahren von dem Organisten verlangten, können wir ersehen aus einer Organistenprüfung, welche am 8. Oktober 1727 auf der Hamburger Domorgel mit 5 Candidaten vorgenommen wurde. Hören wir die gestellten Aufgaben und dann beantworten wir uns aufrichtig die Frage, wie viele Organisten wohl in diesem Augenblicke bereit wären, einem ähnlichen Examen sich zu unterziehen. Es wurde verlangt: 1) „Auf einem mäßigen Stimmwerk des Rückpositives aus freiem Sinn kurz zu präludiren; in modo minori B anzufangen und in modo maiori G aufzuhören, so daß es etwa 3—4 Minuten währe; maßen die Präludien dazu dienen sollen, daß man mittels derselben die Zeit genau eintheilen und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge. Es muß aber nichts Studirtes oder auswendig Gelerntes sein". 2) „Folgendes leichte Fugen-Thema auf das Beste in vollem Werke so auszuführen, daß die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können und nicht stets in den äußersten Stimmen gearbeitet werde; (folgt das Thema) wobei nachrichtlich zu erinnern: 1) daß bereits in diesem Satze die 8 Anfangsnoten des folgenden Chorals enthalten sind; 2) daß mit der Risposta nicht die geringste Künstelei gesucht wird; 3) daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführet und also die Fuge verdoppelt werden kann, weil sie auch sonst zu einfältig ist; 4) daß sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren läßt;" u. s. w., u. s. w. So wenig inzwischen diese Anzeige Jemanden binden oder an einer bessern Erfindung hinderlich sein solle, so zugänglich wird sie doch sein, einen Nachdenkenden auf die rechten Wege zu führen. — 5) Den Jedermann bekannten und täglich gebräuchlichen Choralgesang, welcher im Thema schon angezeigt worden, auf's andächtigste zu traktiren, einige Variationen darüber anzustellen, absonderlich aber denselben auf zweien Klavieren, deren eines stark, das andere gelinder angezogen, mit dem Pedal in einer reinen, unvermischten, dreistimmigen Harmonie, ohne Verdopplung des Basses herauszubringen. Solches möchte sammt der vorhergehenden Fuge in 11—12 Minuten wohl gethan sein". 6) Eine Singarie, so wie sie einem absonderlich vorgelegt wird, mit dem Generalbaß rein und richtig zu accompagniren und dabei dann und wann das Pedal mit dem Untersatz, sowie im Manual das Gedakt zu gebrauchen". 7) „Aus dem Subjekto sothaner Arie einen kurzen modulum zu ergreifen und eine Nachahmung darüber in vollem Werke anzustellen, so daß dieselbe entweder, in Form einer Chaconne, oder einer freien Phantasie, gleichsam zum Ausgange dienen könne. Diese beiden letzten Artikel erfordern ungefähr 10, auch 11 Minuten auf das Höchste. Folglich wird eines Jeden Probe keine völlige halbe Stunde währen. Gott gebe seine Gnade dazu! Fünf Candidaten bestanden, Mr. Brütt wird der Preis beigelegt, daß er am besten gespielt habe". (Mitgetheilt in Oberhoffer's Cäcilia, 1862, S. 26—27).

Eifriges Studium muß deßhalb der Organist sich angelegen sein lassen. Außer der Durcharbeitung von tüchtigen Orgelcompositionen, (Bach, Rinck, Hesse, Oberhoffer, Kothe, Kewitsch, Riegel, Piel u. s. w., sind bekannte Namen) darf er auch das Theoretische: Compositions- und Harmonielehre, das Studium einer gediegenen Orgelschule (sehr zu empfehlen ist dem katholischen Organisten Oberhoffer's bereits in 2. Auflage erschienene Orgelschule) nicht unterlassen. Damit dem Organisten die Möglichkeit zu solchen Studien geboten werde, empfiehlt es sich, alljährlich eine bestimmte Summe für Anschaffung von Musikalien auszuwerfen. Man kann doch wahrlich dem Organisten, zumal wenn er ohnehin schwach gestellt ist, nicht zumuthen, für eigenes schweres Geld theure Musikalien anzuschaffen, welche für die Gemeinde ihre Verwendung finden. Geschieht das von der Kirchenverwaltung nicht, so ist in den meisten Fällen dem Organisten ein fruchtbringendes Studium unmöglich gemacht, oder doch sehr erschwert. Ohne Studium aber muß der Organist gar bald steril werden und schließlich gänzlich versumpfen.

Sodann muß der Organist es sich zur strengen Pflicht machen, stets seiner Stellung sich bewußt zu bleiben. Diese ist in der Kirche eine dienende; eine abhängige. Abhängig ist der Organist gegenüber den das Orgelspiel betreffenden allgemeinen kirchlichen Vorschriften; abhängig gegenüber seinem unmittelbaren Vorgesetzten. Er muß die ihm gegebenen Vorschriften und Winke gewissenhaft beachten und darf keineswegs einfach seinen Launen folgen. Er **begleitet** mit der Orgel den Gesang. Daraus aber ergibt sich in Bezug auf das Verhältniß des Orgelspieles zum Gesange Folgendes: Es liegt in der Natur der Sache, daß der Hauptaccent liegt auf dem Gesange; daß er naturgemäß den Vorrang hat vor der Instrumentalmusik. Der Gesang ist der eigentliche Träger der Melodie, während der Orgel die Rolle der Begleiterin zufällt. Ihre Sache



wird es sein, den Gesang zu heben, zu tragen und durch die Kraft der Harmonie, welche sie entfaltet, der Melodie des Gesanges eine noch größere Fülle und Schönheit zu verleihen. Es wäre also verkehrt, wenn die Orgel zur Hauptsache gemacht und der Gesang zur Nebensache herabgedrückt würde. Das hieße das natürliche Verhältniß in sein Gegentheil umkehren, das wäre unnatürlich und darum auch unschön. Allerdings ist die Orgel ein herrliches, bewundernswerthes Instrument; darum aber darf sie dennoch keineswegs den Gesang beherrschen, sondern muß ihm dienen. Es ist wahr, was Stöckl in seiner Aesthetik bemerkte, „eine solche Fülle, Macht und Majestät der Harmonie, wie sie der Orgel zu Gebote steht, läßt sich durch kein Ensemble anderer Instrumente erzielen. Sie ist daher mehr als alle andern Instrumente geeigenschaftet, mit ihren majestätischen Accorden den Kirchengesang zu tragen und dessen ganze Tiefe, Kraft und Erhabenheit in ihrem unvergleichlichen Spiele auszudrücken. Darum ist denn auch die Orgel recht eigentlich eine Schöpfung des christlichen Geistes. Das Alterthum kannte sie nicht. (cf. v. Dommer, Musikgeschichte S. 207—211; Kornmüller, Lexikon d. kirchl. Tonkunst). Sie ist eine Erfindung der christlichen Zeit. Sie eignet sich aber auch nur für die Kirche. Das Ernste, Majestätische und Feierliche ihrer mächtigen Harmonien paßt nicht für die weltliche Musik. Die Orgel hat hier keinen Platz. Es ist eine förmliche Profanation, wenn die Orgel für weltliche, für Opernmusik und dergl. verwendet wird. Schon unser natürliches Gefühl sagt uns, daß dahin die Orgel nicht gehört. Sie soll hier nur zur Effektmacherei dienen, und dazu ist die Orgel zu edel. Ihre Harmonien haben einen höhern Zweck. Die Orgel ist ein wesentlich kirchliches Instrument und diesem Zwecke soll sie nicht entfremdet werden". Darum glücklich eine Gemeinde, welche in ihrer Kirche eine herrliche Orgel besitzt. Ein würdiges Orgelwerk zu beschaffen, sollte darum der Pfarrer für eine seiner wichtigsten Pflichten halten, da durch dasselbe der Gottesdienst wesentlich gehoben wird. Wir können uns erklären den frommen Schauer, der die Gläubigen einer Nachbargemeinde, wie sie nach vollzogener Orgelweihe ihrem Pfarrer versicherten, durchzog, als zum ersten Male die herrlichen, majestätischen Tonmassen eines prachtvollen Orgelwerkes durch die weiten Räume der schönen, neuen Kirche dahinrauschten, während sie bis dahin mit einem dünnen, zarten Harmonium sich hatten begnügen müssen. Nicht erklären können wir uns, wie so mancher Pfarrer theilnamslos es hinnehmen und ertragen kann, daß so manches Jahr der Kirche die Orgel fehlt: schlaffes, thatenloses Hinbrüten und Gehenlassen schafft keine. Unerklärlich bleibt es, wie ein Pfarrer die allerdings sehr reparaturbedürftige Orgel konnte vernageln lassen, so daß nun gar nicht mehr gespielt wurde und am heiligen Weihnachtsmorgen in der 1. Messe die Orgel stumm blieb, wofür dann der Caplan auf dem Chore sitzend die schönen Weihnachtslieder begleitete mit seiner — Guitarre! Ist das zum Lachen oder zum Weinen? Aus dem Gesa ten folgern wir nicht, daß Orgel und Organist herrschen dürfen in der Kirche; wir folgern aber daraus, daß mit Recht vom Organisten gefordert werde, daß er sein Instrument nicht nur kenne, verstehe, beherrsche, sondern dasselbe als kirchliches Instrument in Ehren halte und er „kirchliches Orgelspiel" treibe und jeglichen Mißbrauch seiner erhabenen Kunst fernzuhalten wisse. Als Mißbrauch der Orgel und des Orgelspieles aber muß bezeichnet werden, wenn der Organist 1) zu viel, 2) zu lange, 3) zu stark, 4) zu wild spielt.

1) Der erstere Mißbrauch kommt nun allerdings weniger beim außerliturgischen Gottesdienst vor, denn was bei diesem in der Volkssprache gesungen wird, darf auch mit der Orgel begleitet werden. Vielfach herrscht er aber beim liturgischen Gottesdienste, zumal beim Hochamte. Oder machte sich nicht dieses Mißbrauches jener Organist schuldig, dessen Hand nicht vom Manual, dessen Fuß nicht vom Pedal kam vom Asperges me bis zum Ite missa est? Indem wir hier auf die im vorigjährigen Cäcilien-Kalender trefflich zusammengestellten kirchlichen Vorschriften hinsichtlich des Kirchengesanges verweisen, wobei unter „XIX. organa" auch die das Orgelspiel betreffenden Vorschriften angeführt sind, bemerken wir nur, daß Introitus, Graduale, Offertorium, Communio besser nicht, sonst aber nur leise begleitet werden; die recitirenden Gesänge des Priesters aber, selbst Präfation und Pater noster am besten ohne jede Begleitung bleiben. Sie können selbst durch eine gute Begleitung, auch bei gutem Vortrag des Priesters nur wenig gewinnen; sie verlieren ihre Schönheit, wenn die Begleitung stümperhaft ist und schrecklich wird es erst, wenn der Priester nicht Ton zu halten weiß.

2) Die lästig langen Vor- und Nachspiele sind zu vermeiden. Beim Hochamte soll bei Gloria, Credo nach der Intonation des Priesters gleich fortgefahren werden im Gesange, damit durch ein ganz und gar nicht dorthin gehöriges Zwischenspiel der Gesang nicht zerrissen, und der Gottesdienst nicht verzögert werde. Beim Volksgesange sollen die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Zeilen einer Strophe fortfallen; die Zwischenspiele zwischen den Strophen nur kurz sein. Ein Erlaß des hochw. Ordinariats von Mainz vom 24. März 1870 bestimmt: „Die bisher üblichen Zwischenspiele innerhalb der Strophen sollen in Zukunft unterbleiben". Die Orgel soll während der Dauer der heiligen Messe in sanfter und gemäßigter Weise erklingen; und muß das Spiel so eingerichtet sein, daß der Gottesdienst keine Verzögerung erleide; darum sollen alle zwecklosen Vor-, Zwischen- und Nachspiele fortbleiben. (cf. Musica sacra, 1872, Nr. 10, „Ueber die Orgelbegleitung beim kirchlichen Volksgesang.) Ach, diese leidigen Zwischenspiele! Ich denke noch oft an die in Rink's Orgelschule harmonisirten Choräle mit ihren zeilenlangen Zwischenspielen. Wie quälte ich mich ab, um diese oft sehr schwierigen Sätze herauszubringen, um sie dann bei einem katholischen Liede gelegentlich anzuwenden! Fort damit! Dies lange Orgelspiel entspringt oft nur der Neigung des

Organisten, seine Künste geltend zu machen. Da bedenke er folgende, auf einer alten Orgel sich befindende Inschrift:

„Du spielst hier nicht für dich,
„Du spielst für die Gemeine
„Dein Spiel erheb ihr Herz
„Sei einfach, fromm und reine!"

3) Hier wäre Manches zu sagen über das Registriren. Wir bemerkten vorhin bereits, der Organist muß seine Orgel kennen, jedes Register nach seiner Klangfarbe, sowie die verschiedenen Combinationen der einzelnen Register müssen ihm bekannt sein. Durch gutes Registriren kommt in das Spiel erst Farbe, Geist und Leben; gleichförmige Registrirung macht das Spiel monoton, langweilig. Die Registrirung muß sich richten nach dem Charakter des Gottesdienstes, des Liedes, der Volksmenge. Zu starkes Spielen veranlaßt unleidiges Schreien, welches so leicht zur bösen Gewohnheit wird. Der Organist beachte darum weiter folgende Verse:

„Stets muß der Orgelton
„Zum Liedes-Inhalt passen;
„Drum lies das Lied erst durch
„Um seinen Geist zu fassen!"

4) Der zuletzt genannte Mißbrauch tritt ein durch alle zu schnellen Passagen, durch alle zu künstlichen, zu grellen Vor- und Nachspiele; durch die Unart, weltliche Lieder, Märsche, Tänze, Ouverturen, Opernreminiscenzen auf der Orgel hören zu lassen. Vor- und Nachspiel müssen stets dem Charakter des Liedes entsprechen. Gehört daher die Melodie eines Liedes einer bestimmten Kirchentonart an, so muß der Organist auch in dieser Tonart präludiren, damit beides, Vorspiel und Melodie zusammenstimmen. An Mustervorlagen fehlt es ja nicht mehr. (cf. Piel, Vorspielbuch; Schmidt, Uebungsstücke; Oberhoffer, Orgelschule u. s. w.) Wir rechnen zu dem genannten Mißbrauch das frivole Verhalten eines Organisten, der auf eine geharnischte Predigt gegen die Trunksucht antwortete mit Variationen über die Melodie: „Wer niemals einen Rausch gehabt, der ist kein braver Mann", wofür ihm mit Recht von seiner vorgesetzten Behörde mit Amtsentsetzung gedroht wurde. Wir rechnen dahin endlich das rücksichtslose Weiterspielen des Organisten, ohne sich irgendwie um die singende Gemeinde zu kümmern, die nicht immer und nicht gleich in Takt und Tempo dem Organisten folgt und die häufig nur durch sehr taktvolles Einschreiten des Organisten dahin gebracht werden kann. Hier beachte der Organist den letzten Theil der gen. Inschrift:

„Daß den Gesang dein Spiel
„Nicht in Verwirrung bringt,
„So halte manchmal ein
„Und höre **wie** man singt".

Das Orgelspiel sei also, um es in wenig Worten zusammenzufassen, kirchlich-ernst; mit Beiseitelassen alles Unnöthigen, dem Charakter des Liedes entsprechend; in seinen Harmonien so einfach wie möglich. Vor allem halte der Organist mit eiserner Festigkeit die Melodie aufrecht; bewahre sie rein von allen Zuthaten, Verzierungen, Schnörkeln, zu denen das Volk so sehr geneigt ist. In des Organisten Hand ist es gegeben, ob der Gesang in seiner Reinheit bewahrt bleibe, oder gar bald durch Ungehöriges entstellt werde und schließlich den größten Theil seiner ursprünglichen Gestalt einbüße. Je mehr der Organist von der Bedeutung seines Amtes durchdrungen ist, je mehr er bemüht ist, es in würdiger Weise im Geiste der Demuth, des Gehorsams gegen die Kirche zu verwalten, desto mehr wird sein Spiel zur Hebung des Gesanges, zur Reinerhaltung desselben, zur Verherrlichung des Gottesdienstes, zur Erbauung des Volkes und zur Ehre Gottes beitragen und dadurch wird er sich wahrhaft um eine heilige Sache verdient machen. Allen wird er es allerdings beim besten Willen nicht recht machen können, er mag sein Spiel einrichten, wie er will. Tröste er sich mit des Dichters Wort in diesem Falle: „Kannst du nicht Allen gefallen, mach es Wenigen recht; Vielen gefallen ist schlimm!" (Schiller). Bei diesen wenigen Bemerkungen über das Orgelspiel mag es in diesem Aufsatze sein Bewenden haben. —

Wir eilen zum Schlusse mit dem aufrichtigen Wunsche, daß alle, welche bei der so ernsten und wichtigen Sache, wie es die Reform der Kirchenmusik ist, irgendwie interessirt sind, Pfarrer oder Capläne, Lehrer, Dirigenten und Organisten einmüthig diesem so wichtigen Zweige der Kirchenmusik, dem Volksgesange ihre Aufmerksamkeit zuwenden mögen; daß alle Genannten, wenn sie, wie es ja ganz gewiß sein muß, dem liturgischen Gesange Sorgfalt und Aufmerksamkeit widmen, doch auch den Volksgesang nicht vernachlässigen, sondern auch für ihn eifrig Sorge tragen. Gott sei Dank, daß in deutschen Landen durch den Cäcilien-Verein der Lethargie, in der man an so vielen Orten so lange schon verharrte, ein Ende gemacht worden ist; daß an die Stelle des schrecklichen laisser aller, des Gehenlassens, oder an die Stelle einer schrankenlosen Willkür ein Umschwung zum Bessern, an vielen Orten schon reges Leben und Schaffen getreten ist; daß jene wenigen energischen Geister, welche lange schon muthvoll arbeiteten und rangen und gegen den breiten Strom eines schlechten Geschmackes, schlechter aber tief eingewurzelter Gewohnheiten ankämpften, aber Angesichts fast allgemeiner, gewaltiger Theilnahmlosigkeit schon den Muth verlieren wollten, nun nicht mehr getrennt, vereinsamt, sondern gemeinsam arbeiten, da im Cäcilien-Verein gemeinsames Streben, gemeinsame Ziele, gemeinsame Zwecke zur Aufgabe gestellt sind, und vielerorts muthig angestrebt werden! Tragen auch wir, alle Leser des Cäcilien-Kalenders, Jeder in seinem Kreise, in der ihm von Gott zugewiesenen Stellung das Seinige dazu bei! Das Streben ist, wenn auch ein mühevolles, so doch auch ein sehr lobenswerthes, weil einer so ernsten, wichtigen Sache geweiht. Erreichen wir auch nicht mit einem Schlage das Höchste: thut Nichts! Die Regeneration und Reformation der Kirchenmusik ist eben keine leichte Sache, sondern durch

Umstände aller Art, unter denen sie vor sich gehen muß, oft recht erschwert. Daher Festina lente! Eile mit Weile! Thue ein Jeder, was möglich ist. Gott wird den guten Willen anerkennen und redliches Streben nicht ohne Erfolg lassen. Arbeiten wir für den Choral, so auch für den kirchlichen Volksgesang: ad maiorem Dei gloriam et pro salute animarum!

H. W. Schonnefeld,
Caplan zu Würselen bei Aachen.

Hucbald.

1.

An den Namen „Hucbald" knüpft sich, ähnlich wie an die Namen Gregor's des Großen und Guido's von Arezzo, ein Stück Musikgeschichte. Wenn auch nicht so hervorragend wie die beiden genannten Männer, welche den Entwicklungsgang der musikalischen Kunst in ihrer Epoche zu einem gewissen Abschluß brachten, verdient Hucbald doch einen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte, weil seine Werke die ersten sind, in welchen die musikalische Doctrin des Mittelalters auf der Grundlage der praktischen Erfahrungen methodisch behandelt wird. Die Kunst, welcher Hucbald eine theoretische Unterlage gab, ist, wie Fétis bemerkt, barbarisch wie die ganze Epoche. Aber grade deßhalb, weil Hucbald uns ein treues Bild von der Gestaltung der musikalischen Kunst seiner Zeit entwirft, sind seine Schriften so interessant. Sie schlagen gleichsam den ersten Pfahl zu dem Wege, welcher uns in das große Reich der modernen Musik führt.

Ich werde nun versuchen, im Folgenden ein kurzes Lebensbild dieses bedeutenden Mannes zu entwerfen und im Anschluß daran zu zeigen, welche weitere Entwicklung die Kunst der Musik mit den Bestrebungen Hucbald's gewann. Was den Verlauf seiner Lebensschicksale angeht, so folge ich hierin den Notizen des berühmten Musikforschers Fétis.

Hucbald wurde um das Jahr 840 geboren; wo, ist nicht bekannt. Unter der Leitung seines Onkels Milo, aus der Schule des berühmten Alcuin, betrieb er im St. Amandus-Kloster zu Elnon in Flandern, wo er auch Profeß ablegte, seine Studien und verrieth namentlich viel musikalisches Talent. Seine außerordentlichen Fortschritte in der Musik, so erzählt man, erregten die Eifersucht seines Onkels. Am Feste des heiligen Andreas kam die Sache zum Austrag. Für die kirchliche Feier dieses Tages hatte Hucbald einen besondern Gesang componirt und in Noten aufgeschrieben. Die Aufführung desselben fand so begeisterten Anklang, daß Milo sich dadurch in seinem Ansehen geschädigt glaubte und seinen Neffen entließ. Dieser ging darauf nach Nevers und eröffnete dort selbst eine Schule. Aber sein Aufenthalt an diesem Orte war nur von kurzer Dauer. Er sah wohl ein, daß er noch weiterer Ausbildung bedürfe und ging deßhalb nach St. Germain d'Auxerre, um dort der Leitung des berühmten Hericus sich anzuvertrauen. Hier lernte er unter andern Mitschülern auch den gelehrten Remigius kennen, der später durch seine Abhandlungen auf dem Gebiete der Theologie und Musik (Commentar über Martianus Capella) bekannt wurde.

Nach Vollendung seiner Studien kehrte Hucbald, mit seinem Onkel wieder ausgesöhnt, nach St. Amand zurück und übernahm nach dem Tode Milo's (872) die Oberleitung der Klosterschule. Zehn Jahre lang blieb er in dieser Stellung. Nachdem er bereits tüchtige Schüler herangebildet hatte, welche seine Stelle zu vertreten im Stande waren, folgte er im Jahre 883 dem Rufe des Abtes Radulf von St. Bertin und richtete für diesen eine Schule ein nach dem Muster der Klosterschule St. Amand. In diesem neuen Wirkungskreise erwarb er sich so sehr die Zufriedenheit des Abtes, daß er bei seinem Fortgange mit Gunstbezeigungen aller Art überhäuft wurde und reichlich mit Ländereien beschenkt werden sollte. Hucbald verzichtete aber auf die Geschenke zu Gunsten der Mönche von St. Bertin.

Um das Jahr 893 ließ der Erzbischof Fulco von Rheims an Hucbald und dessen früheren Mitschüler Remigius die Einladung ergehen, an seinen bischöflichen Sitz zu kommen. Beide folgten dem Rufe, und der Erzbischof übertrug ihnen nach ihrer Ankunft die Wiedererrichtung von zwei alten, kirchlichen Schulen für die Canoniker der Stadt und den Landklerus. Unter der Leitung so ausgezeichneter Männer gelangten die beiden Schulen bald zu einer großen Be-

rühmtheit und die Erfolge, welche sie erzielten, rechtfertigten das Vertrauen, welches der hohe Prälat in die beiden Lehrer gesetzt hatte. Nach dem Tode Fulco's (900) kehrte Hucbald in das Kloster St. Amand zurück und verblieb dort bis zu seinem Tode, der nach den Annales Elnon. im Jahre 930, nach anderen Angaben im Jahre 932 erfolgt sein soll.

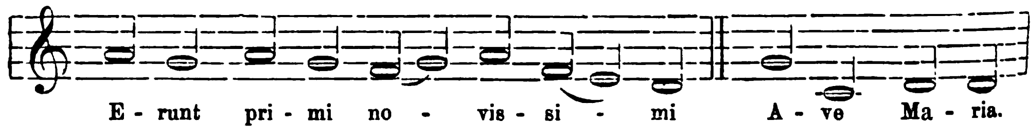
Hucbald war ein Mann von großer Gelehrsamkeit und zugleich von großer Einfalt; „eine Taube ohne Galle“ (simplex sine felle columba). Ein altes Chronikon sagt von ihm: Hucbaldus, nepos Milonis ibidem monachi, litteris insignis, scriptis celebris, musicus quoque excellens fuit et cantum multorum Sanctorum composuit. Hucbald, ein Mann von bedeutender wissenschaftlicher Bildung, zugleich durch seine Schriften berühmt, war ein ausgezeichneter Musiker und hat viele Heilige durch seine Compositionen verherrlicht.

Interessant ist sein Karl dem Kahlen gewidmetes Gedicht: Carmen in laudem calvorum, das Lob der Kahlköpfigkeit enthaltend; die Worte desselben beginnen alle mit dem Buchstaben C z. B. Carmine clarisonae calvis cantata camoenae. Er verfaßte auch mehrere Legenden von Heiligen, z. B. die Lebensgeschichte des Sachsenapostels Lebuin, † 773 (bei Surius 12. Nov.), der heil. Aldegundis, † 684 (bei Bolland. 30. Jan.). Auch hält man ihn für den Dichter des Ludwigliedes, in welchem der Sieg besungen wird, den Ludwig III. von Frankreich im Jahre 881 über die Normannen erfocht. (Vgl. Wilh. Wackernagel's Gesch. der deutschen Literatur, 2te Auflage, Basel 1877, Seite 86.) Indessen haben wir an dieser Stelle nicht die allgemein wissenschaftliche, sondern speciell die musikalische Thätigkeit Hucbalds zu besprechen. Diese erstreckte sich hauptsächlich nach zwei Seiten hin: einmal auf die Verbesserung der Notenschrift und dann auf die Darstellung der Theorie des mehrstimmigen Gesanges.

Die Unbestimmtheit der Neumenschrift, von der Hucbald sagt, daß sie den Sänger nur auf unsichere Fährte führe (incerto enim semper videntem ducunt vestigio Gerbert Script. I, 117), veranlaßte ihn, nach einer andern Notenschrift sich umzusehen. In seiner Schrift: De harmonica institutione bedient er sich bereits nach griechischem Muster der Buchstaben des Alphabets, die er über den Text setzte, zur Bezeichnung der Töne. (Siehe Figur 1.) Da er

Figur 1.

I m i m p m i pcf m b f f
E - runt pri - mi no - vis - si - mi. A - ve Ma - ri - a.



aber eine leichtere und einfachere Tonschrift einzuführen bedacht war, so gab er sich alle ersinnliche Mühe, eine andere zu erfinden. Diese setzte er zusammen aus den lateinischen Buchstaben F und J, mit denen er verschiedene Veränderungen und Umstellungen vornahm. Sein System beruht, wie das seiner Vorgänger, auf Tetrachorden. Das erste und tiefste Tetrachord ist das der tiefsten Töne (graves); diesem zunächst steht das Tetrachord der Schlußtöne (finales); nach diesem folgt das Tetrachord der hohen Töne (superiores), dann das Tetrachord der höchsten Töne (excellentes); zuletzt bleiben noch zwei Töne übrig. Der erste Schlußton D wird bezeichnet durch ein mit einem Strichlein versehenes I (dasian), welches am Kopfe ein geneigtes S trägt; der zweite Schlußton mit einem abwärts gewendeten C am Kopfe, der dritte Schlußton F durch ein einfaches und geneigtes I; der vierte Schlußton G durch ein halbes C am Kopfe. Die tiefen Töne (graves) sind die rückwärts gewendeten Schlußnoten. Die hohen Töne (superiores) sind die mit den Köpfen abwärts sehenden Schlußnoten; die höchsten Töne die mit den Köpfen abwärts stehenden tiefen Noten. Ausgenommen von dieser Regel ist der dritte Ton, welcher in den tiefen Tönen als Zeichen ein geneigtes N, in den hohen ein umgewendetes N und in den höchsten Tönen ein durchstochenes I hat. Die übrig gebliebenen Töne erhalten die liegenden Zeichen des ersten und zweiten. (Siehe Figur 2. Vgl. Musica enchiriadis, deutsch von R. Schlecht. II. Hauptstück.)

Figur 2.

Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g aa	bb cc.
Graves.	Finales.	Superiores.	Excellentes.	

Diese Art der Notenschrift hatte gegen die Neumennotation den Vortheil, daß sie den Ton bestimmt angab, aber hinwiederum den Mangel, daß sie das Steigen und Fallen der Töne dem Auge nicht veranschaulichte. Um auch dieses zu erreichen, zog Hucbald verschiedene Linien

und setzte auf diese die Sylben des Textes. Vorne in die Zwischenräume setzte er, um die Intervalle zu bezeichnen, gleichsam als Schlüssel, seine Tonzeichen. (Siehe Figur 3 und 6).

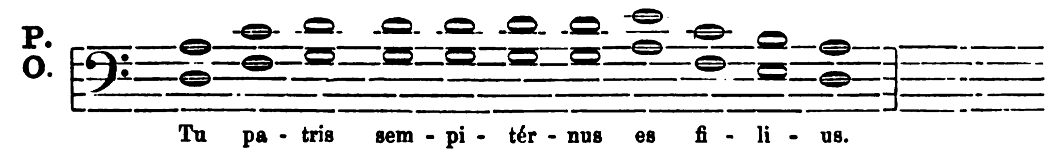
Figur 3.



Die lateinischen Buchstaben T (tonus) und S (semitonus), welche in Gerbert's Scriptores I, 166 und 170 vor den Zwischenräumen stehen und in alle Handbücher übergegangen sind, finden sich in den Manuscripten der Musica enchiriadis nicht. (Vgl. Coussemaker's Histoire de l'Harmonie au moyen âge p. 21; ferner A. von Thimus, Harmonikale Symbolik I, 262). Diese Schreibart versinnlichte allerdings das Steigen und Fallen der Töne, war aber dabei so schwerfällig und umfangreich, daß an eine allgemeine Einführung nicht zu denken war. „Auge und Sinn, so unaufhörlich über die Linienstufen auf- und abgeführt, fühlen sehr bald eine Ermüdung, jener ähnlich, die man empfindet, wenn man in einer alten Ritterburg oder in einem alten Kloster über fußhohe Treppenstufen steigen muß;" sagt Ambros. (Gesch. der Musik II, 133.) Erst der Folgezeit war es vorbehalten, das Notationssystem bedeutend zu vereinfachen und zu vervollkommnen, und Guido von Arezzo darf sich rühmen, diese Arbeit zum Abschluß gebracht zu haben. (Vgl. den Aufsatz: Guido von Arezzo im Cäcilienkalender pro 1876.)

Von weit größerer Bedeutung für die Entwicklung der Musik ist: Hucbald's Theorie des mehrstimmigen Gesanges. Diesen nannte man damals: Diaphonie oder Organum. Hucbald ist nicht der Erfinder des Organum, denn er erwähnt dasselbe als etwas bereits Bestehendes (quem assuete organum vocamus); sondern er hat das Verdienst, zuerst bestimmte Regeln für den Gebrauch desselben aufgestellt zu haben. (Vgl. Musica enchiriadis, Cap. 13 bis 18). Sein Organum hat zwei Gattungen. Die erste ist das sog. Parallel-Organum, d. h. die Verbindung der Hauptstimme (vox principalis) mit einer oder mehreren anderen in der Octav, Quint und Quart; oder in der Doppeloctav, in der Octav und Quint, und in der Octav und Quart in gerader (steigender oder fallender) Bewegung. Von den genannten Stimmen konnte wiederum jede in einer höheren oder tieferen Octav verdoppelt werden. (Siehe Figur 4.) Die zweite Gattung: das sogen. schweifende Organum, war nur zweistimmig und ließ außer Quarten und Quinten auch die Secunde und große Terz zu (meist am Anfange und Schluß des Satzes), so jedoch, daß die Aufeinanderfolge zweier Terzen vermieden wurde. (Siehe Figur 5 und 6.)

Figur 4.



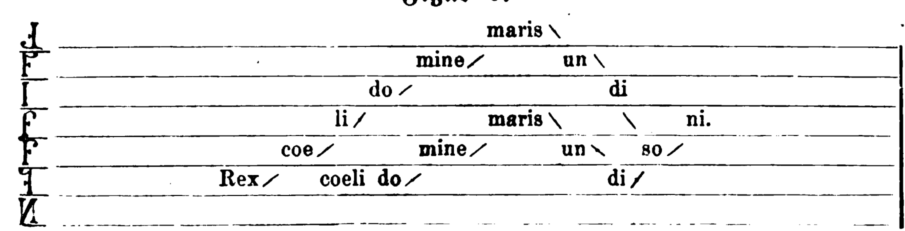
Figur 5.

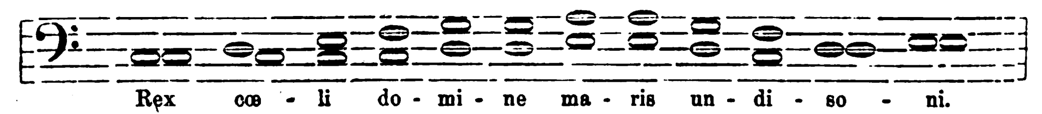
O.
P.

O.
P.

Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

Figur 6.





Ueber das Quarten- und Quintenorganum Hucbald's ist bis heute viel hin und her disputirt worden. Die Aeußerung Hucbald's, um welche der Streit sich hauptsächlich dreht, steht am Ende des XIII. Hauptstückes der Musica enchiriadis (bei Gerbert Scriptores I, 166). Sie lautet: „Sic enim duobus aut pluribus in unum canendi modesta dumtaxat et concordi morositate, quod suum est hujus meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum. Wenn auf diese Weise zwei oder mehrere gemessen, einträchtig und mit Gravität zusammen singen, wie es dieser Gesangsweise zukommt, so wirst du aus der Vermischung dieser Töne einen lieblichen Zusammenklang hervorgehen hören." Eine andere Stelle, die das verdoppelte Organum bespricht, lautet: „Verumtamen modesta morositate edita, quod suum est maxime proprium, et concordi diligentia procurata, honestissima erit cantionis suavitas. Mit gemessener Gravität gesungen, wie es die Eigenthümlichkeit dieses Gesanges erheischt, genau und einträchtig ausgeführt, wird die Annehmlichkeit dieses Gesanges etwas sehr Schönes sein." (Gerbert, Scriptores I, 188). Diese Aeußerungen lassen denn doch auf eine wirkliche Ausführung des genannten mehrstimmigen Gesanges schließen. Kiesewetter meint nun aber: Das Organum mußte Hucbald schon aufgegeben haben, wenn er selbst es jemals mit eigenen (leiblichen) Ohren zu hören bekommen hätte; was aber vermuthlich der Obere seines Klosters bei der Probe schon nach dem ersten Versett verhindert hätte, da unter den Pönitenzen und Kasteiungen eine so empfindliche in den Ordensregeln nicht gemeint sein könnte. (Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, 2te Auflage, Seite 18.) Dr. Oscar Paul meint, die Melodie der Hauptstimme sei nicht zu gleicher Zeit in Quinten und Quarten mitgesungen worden, sondern erst nachher. Es handele sich hier um einen abwechselnden, antiphonischen Vortrag. (Geschichte des Klavierspiels, 1868.) A. von Thimus glaubt, man habe die aufgeführten Beispiele nicht als Partituren wirklicher Gesangstücke anzusehen, sondern als Versuche einer theoretischen Darstellung der Lehre der Alten von den Consonanzen. (Harmonikale Symbolik I, 261.)

Die Beweise, auf welche diese Behauptungen sich stützen, stehen nun aber durchweg auf sehr schwachen Füßen. Man geht dabei von der Ansicht aus, die Alten könnten so gar nicht gesungen haben, sie müßten unbedingt die Quinten- und Quartenfolgen als herbe Mißklänge empfunden haben. Darauf ist zu erwidern, daß unser Ohr durch eine Folge solcher Zusammenklänge allerdings sehr unangenehm berührt wird; ob das aber auch bei den Alten, welche die ersten Versuche in der Kunst des mehrstimmigen Satzes machten, der Fall war, das muß eben erst bewiesen werden. Man wird, sagt der Musikgelehrte Fétis, immer verkehrt über die musikalischen Fähigkeiten der Völker urtheilen, wenn man zum Vergleiche solche heranzieht, welche bereits eine musikalische Bildung, wenigstens dem Gehöre nach, erhalten haben. Die modernen, civilisirten Völker befinden sich in dieser Beziehung in einer Lage, in welcher keine Nation des Alterthums oder des Mittelalters sich befunden hat. Wir finden diese Art der Mehrstimmigkeit, welche uns so wenig zusagt, bei allen Schriftstellern erwähnt, sogar die Construktion verschiedener Instrumente, wie z. B. der Mixtur auf der Orgel, verkörpert sie gleichsam. (Histoire générale de la musique IV, 510.) Es kann überhaupt, sagt dieser Gelehrte an einer andern Stelle, die Ausbildung des musikalischen Gehörs bei den verschiedenen Völkern, je nach den Zeiten und Individuen, so verschiedene Geschmacksarten aufweisen, daß man überhaupt keine allgemeine Regeln über das musikalische Gefühl aufstellen kann. (Resumé philosophique in Biographie universelle des musiciens, 1. Auflage, Seite 159.)

Der belgische Musikforscher E. de Coussemaker sucht die Sache folgendermaßen zu erklären: Wenn wir eine Quint hören, so repräsentirt dieses harmonische Intervall für unser Gehör einen vollständigen Accord; denn obwohl die Terz fehlt, hören wir sie doch mit. Wenn wir nun zwei oder mehrere Quinten nacheinander hören, so kommt uns das grade so vor, als ob wir zwei oder mehrere vollständige Accorde unmittelbar auf einander folgen hörten. Das beleidigt unser Ohr, welches einen so plötzlichen Uebergang von einem Ton zum andern nicht erträgt. So war es aber nicht im Mittelalter, als die moderne Harmonie noch nicht existirte. Eine Quint repräsentirte keineswegs einen ganzen Accord, denn ein solcher war da-

mals unbekannt. Die Terz, welche den Accord vollständig machte, wurde nicht allein nicht zugelassen, sondern war sogar als Dissonanz verrufen. Die Quint zur Zeit Hucbald's stellte nicht sowohl einen Accord, als vielmehr einen einzelnen Ton für sich dar. Die Folgen von Quinten, Quarten und Octaven machten auf das Gehör einen ähnlichen Eindruck, wie ihn heutzutage das Spiel der Mixtur auf der Orgel hervorbringt, d. h. einen vagen, sonderlichen, unbestimmbaren, aber keineswegs unangenehmen und barbarischen Eindruck. (Histoire de l'Harmonie au moyen âge, p. 18.) Wir überlassen nun dem Leser das Urtheil in dieser Sache; bemerken aber zum Schluß noch, daß Jeder, der die Kapitel 13 bis 18 der Musica enchiriadis sich ansieht, zunächst zu der Ansicht kommen wird, daß man den Aeußerungen Hucbalds gemäß auch gesungen habe. Vorgefaßte Meinungen und geschraubte, weitgesuchte Uebersetzungen der betreffenden Stellen beweisen für uns noch lange nicht das Gegentheil.

Es erübrigt uns nun noch die Abhandlungen Hucbald's über Musik anzuführen. Es sind folgende:

1) Liber Ubaldi peritissimi musici de harmonica institutione.

2) Ordo tonorum.

3) Alia musica.

4) De mensuris organicarum fistularum.

5) De cymbalum ponderibus.

6) Hucbaldi monachi Elnonensis musica enchiriadis.

7) Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.

Sie sind alle abgedruckt im I. Band von Gerbert's Scriptores ecclesiastici de musica sacra. Band 132 der Patrologia des Abbé Migne enthält: Hugbaldi Monachi Elnonensis opera omnia hagiographica (De harmonica institutione, Musica enchiriadis und Scholia de arte musica (Theil der Musica enchir.) Paris, Migné. 1853. Ein weiteres Bruchstück der Musica enchiriadis findet sich in Coussemaker's Scriptorum medii aevi nova series, Bd. II., p. 74. Das Hauptwerk: die Musica enchiriadis, wird Hucbald allgemein zugeschrieben, während seine Autorschaft in Bezug auf die übrigen Tractate vielfach angezweifelt wird. Wer sich hierüber zu unterrichten wünscht, lese die Abhandlung von R. Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte. Jahrg. 1874, S. 166. Das genannte Werk Hucbald's ist in's Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen worden von R. Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte 1874, 1875 und 1877. Eine Monographie: Memoire sur Hucbald, Paris, 1841, lieferte E. de Coussemaker. Am Schluß dieses Werkes heißt es: „Man kann demnach Hucbald an die Spitze der zahlreichen Theoretiker stellen, welche die Lehre von der Harmonie behandelt haben. Diese Kunst mußte anfänglich eine Reihe langwieriger und mühseliger Transformationen durchmachen, gelangte aber mit der Zeit zu einer solchen Entwicklung und Vervollkommnung, daß sie heutzutage bereits für den Componisten eine unerschöpfliche Fundgrube aller ersinnlichen Effekte, für alle Menschen aber eine unaufhörliche Quelle des Genusses bildet. Hucbald ist ferner das erste Glied in der langen Reihe der gallo-belgischen Musiker, welche bis zum 17. Jahrhundert Flandern und Frankreich berühmt gemacht haben, nachdem sich ihr Ruf in Italien und Deutschland bereits verbreitet hatte."

Niederkrüchten (Rheinprovinz).

Wilhelm Bäumker.

Etwas über die Schönheit im Gesange.

Von **Ignaz Mitterer**, Kaplan in Vintl (Tirol).

Von der Schönheit im Gesange wollen wir handeln. Was ist denn die Schönheit? — So mögen wir Umfrage halten bei den Menschen, und selten, leider, werden wir eine durchweg befriedigende Antwort darauf erhalten. Zwar ist das Wort „Schönheit" bekannt genug, und Jedermann hat auch den Eindruck derselben auf sein Herz und Gemüth erfahren; Jedem gefällt das wahrhaft Schöne, jeder fühlt sich davon gehoben und beseliget. Aber auf die Frage: Warum gefällt das Schöne, und bringt uns Genuß? . . . — „Vox faucibus hæsit". Sogar unsere modernen sog. „Aesthetiker" haben es darüber unseres bescheidenen Erachtens keineswegs zu einem befriedigenden Resultate gebracht. Natürlich! Wo über das Wesen des Wahren und Guten geirrt wird, da muß wegen des innigsten gegenseitigen Zusammenhanges auch über das Schöne geirrt werden; und wo Gott, die Quelle, die hervorbringende und exemplare Ursache jeder Schönheit mißkannt und geläugnet wird, da kann zum vornherein von einer richtigen Wesensbestimmung des Schönen keine Rede mehr sein. Der Pantheismus und der Materialismus führten ihre ästhetischen Anhänger eben auch zu pantheistischen und materia-



listischen (sensualistischen) Erklärungen der Schönheit [1]).

Der Schreiber dieses, der auf christkatholischem Standpunkte steht, und auf der christlichen Philosophie der Vorzeit fußt, stellt für die folgende Abhandlung das Princip auf: Die Schönheit ist eine rein übersinnliche, nur der Vernunft faßbare Beziehung der Dinge zu unserem Geiste. Die Wahrheit ist die Beziehung des Seienden zu dem Verstande, die Güte die Beziehung desselben zum Willen, die Schönheit die Beziehung desselben zu unserer Vernünftigkeit überhaupt [2]).

Die psychologische Wirkung der Schönheit nun, daß sie uns nehmlich Genuß und Freude bringt, beruht auf dem bekannten Axiom: „Similis simili gaudet", — „ein Aehnliches erfreut sich am andern". Wo immer unser Geist in den Dingen und Erscheinungen Züge der Aehnlichkeit mit seiner eigenen Natur und anerschaffenen Strebensrichtung herausfindet, da wird ihm eben diese Aehnlichkeit Grund der Freude und des Genusses — er findet die betreffenden Erscheinungen — schön.

Die Schönheit, subjektiv gefaßt ist also die Beziehung der Aehnlichkeit der Dinge mit unserem Geiste; objektiv gefaßt erscheint sie als die Zusammenfassung jener Beschaffenheiten an den Dingen, wodurch dieselben mit unserem Geiste in das Verhältniß der Aehnlichkeit treten.

Da ferner nichts mit unserem Geiste im Verhältniße der Aehnlichkeit und Uebereinstimmung stehen kann, was nicht mit Gott, dem unendlichen ungeschaffenen Geiste, von dem der unsere das Ebenbild ist, in irgendwelcher Uebereinstimmung steht, so sollten wir eigentlich sagen: Schön ist all dasjenige, was mit Gott übereinstimmt, was ein Abbild seiner Vollkommenheiten zeigt, dem die Spuren der Weisheit und Güte Gottes eingeprägt sind [3]). „Alles Schöne ist Gott ähnlich, insoferne es schön ist" — sagt Jungmann [1]). Und alles Unschöne ist Gott unähnlich, insoferne es unschön ist.

Demgemäß werden die rein geistigen Substanzen, ihre Thätigkeiten, Vorzüge und Eigenschaften der Schönheit nach unter den geschaffenen Dingen den obersten Rang einnehmen (auch von der Ordnung der Gnade abgesehen), weil sie eben in weit höherem Grade gottebenbildlich sind als die körperlichen Dinge, in denen sich deshalb auch ein weit geringeres Maß der Schönheit findet.

Wir Menschen werden, da uns dermalen die Anschauung der wesenhaften Schönheit in Gott, und der Schönheit der reinen Geister noch entzogen ist, dieselbe vorzüglich in den Erscheinungen, Thätigkeiten und Aeußerungen unseres eigenen Seelenlebens, im intellektualen sowohl als im ethischen, suchen; dann erst das geringere Maß derselben in den uns umgebenden Dingen der körperlichen Schöpfung.

Die übersinnliche Schönheit nun, die uns hier auf der Erde umgibt, erscheint uns selten in gehöriger Klarheit und Deutlichkeit, die deren vollen Genuß bedingt; nur allzuoft ist sie auch mit unschönen Mängeln behaftet. Der liebe Gott hat diesem Uebelstande, der uns den Genuß der reinen Schönheit so sehr erschwert, abgeholfen, indem er uns die Fähigkeit gab zur schönen Kunst — der Kunst, das übersinnlich Schöne in seiner Reinheit zu veranschaulichen im sinnlichen Mittel. Er hat uns speziell im Gesange das Mittel gegeben, das übersinnlich Schöne, das unsere innersten Regungen und Schwebungen des Herzens an sich tragen, im sinnlichen Mittel des Worttones zu äußern, und so der Auffassung und dem ungetrübten Genusse Anderer zugänglich zu machen. Er hat den Ton unserer Stimme zum natürlichen Zeichen des Gefühles gemacht, so daß den Regungen und Schwebungen unseres innersten Gemüthes, die Regungen und Schwebungen des Sprachtones korrespondiren sollen. In diesem Sinne sagt der heilige Augustin: [2]) „Alle Gemüthsstim-

[1]) Die Mehrzahl und gerade die berühmtesten der seit 1750 erschienenen Werke über „Aesthetik" stehen auf dem Boden der sog. Identitäts-Philosophie oder des Sensualismus. Von katholischer Seite wurde das Fach leider zu stark negligirt.

[2]) Cf. S. Thom S. th. 2. 2. q. 142 a. 2. o: Pulchrum in rebus humanis attenditur prout est aliquid ordinatum secundum rationem. Cic. de Off. lib. I: „Pulchrum est, quod est consentaneum hominis excellentiæ, in eo, quo natura eius a reliquis animantibus differt".

[3]) S. Th. p. I. q. 15, a. 2, o: Unaquæque creatura habet propriam speciem secundum quod aliquo modo participat divinæ essentiæ similitudinem. Cf. p. I. q. 4. a 3.

[1]) Jungmann „Schönheit und schöne Kunst", Innsbruck bei Wagner. Es sei hier erlaubt zu bemerken, daß dieses Buch unseres Wissens das einzige größere Werklein ist, welches die Lehre von der Schönheit durchwegs vom Standpunkte des Christenthums aus behandelt. Wir möchten es allen Cäzilianern besonders in seinem generellen Theile auf das angelegentlichste empfehlen. Wir haben schwerlich etwas Besseres in diesem Fache.

[2]) ... omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Aug. Conf. lib. X. c. 33. — Ein für die Aesthetik des Gesanges fundamentales Princip! Vgl. auch die schöne Stelle Plotins von Jungmann citirt p. 110 Anm. 1.

mungen unserer Seele haben nach ihrer Verschiedenheit verschiedene Weisen in Stimme und Gesang, die, ich weiß nicht, durch welche geheime Verwandtschaft verbunden, sich gegenseitig wecken". Damit ist Wesen und Aufgabe des Gesanges klargestellt; er soll das Schöne an der Gemüthsbewegung durch den musikalisch gehobenen und veredelten Ton der Sprache zum Ausdruck bringen.

Wir haben nun das Gesangskunstwerk zu betrachten nach seinen Schönheits-Elementen, wie es nach innen und außen beschaffen sein müße, um mit unserem Geiste, dessen Eigenschaften und Strebensrichtung in das Verhältniß der Aehnlichkeit zu treten — und so wahrhaft schön zu sein.

„Die Elemente der Schönheit", sagt Jungmann, „sind nichts Anderes, als jene Eigenschaften, durch welche die Dinge in das Verhältniß der Uebereinstimmung mit unserem Geiste als solchem, und weiterhin mit Gott treten".

Wenn wir also untersuchen sollen, durch welche Eigenschaften ein Gesang, eine Gesangskomposition, auf Schönheit Anspruch erheben kann, so müssen wir Punkt für Punkt die Natur, die anerschaffenen Eigenschaften und Thätigkeiten des menschlichen Geistes in's Auge fassen, und von diesen aus dann die nothwendigen Beschaffenheiten des Gesangskunstwerkes nach der Norm der Aehnlichkeit und der Analogie mit dem vernünftigen Geiste abstruiren.

Vorerst müssen wir aber am Tone der menschlichen Stimme zwischen dessen Wohlklang und dessen übersinnlicher Schönheit wohl unterscheiden. Der Wohlklang, das dem Ohre Wohlthuende an dem Tone, ist zunächst etwas rein Sinnliches. Alle Vermögen ergötzen sich naturgemäß an dem ihnen eigenthümlichen Objekte ihrer Thätigkeit; so auch das Ohr an einem physisch vollendeten Tone. Das ist aber noch nicht die Schönheit desselben. Diese findet aus dem sinnlich wahrgenommenen Ton nur die Vernunft heraus. Der Ton und Verbindungen von Tönen sind erst eigentlich schön, wenn sie sich als natürlicher Ausdruck der innern Gemüthsbewegung kennzeichnen, dieselbe gleichsam verkörpern, und so das an derselben haftende übersinnlich Schöne im sinnlichen Mittel veranschaulichen. Daß damit der Wohlklang und die physische Vollendung und Reinheit des Tones nicht ausgeschlossen, sondern vielmehr als conditio sine qua non in jedem guten Gesange gesetzt werden, leuchtet wohl von selbst ein; — denn nur ein physisch vollendeter Ton kann die Gemüthsbewegung gut ausdrücken.

Dies vorausgeschickt gehen wir auf das Einzelne über, und legen dar, durch welche objektiven Elemente sowohl Inneres als Aeußeres, (Leib und Seele) des Gesangstückes mit unserem Geiste in das Verhältniß der Aehnlichkeit treten soll.

I. Ein Hauptvorzug, den der Schöpfer in den Menschengeist gelegt hat, ist die Fähigkeit und das Bedürfniß nach Wahrheit. Sein Denkvermögen ist dafür geschaffen und hat an der Wahrheit sein eigentliches Objekt. Diese Wahrheit findet sich dort, wo die ursprünglichen Gesetze alles Denkens ausgeprägt sind, als da heißen das Prinzip der Identität, der Contradiktion und des zureichenden Grundes. Wo unser Geist diese Grundnormen des Denkens ausgeprägt findet, da fühlt er Genuß, weil er gewissermaßen ihm selbst Aehnliches sieht; wo aber nicht, da fühlt er sich naturnothwendig abgestoßen — und findet den betreffenden Gegenstand unschön. — Auch dann wird unser Geist einen Gegenstand unwahr und darum unschön finden müssen, wenn er bemerkt, daß die physischen Gesetze der Natur, die Gesetze, nach denen die geschöpflichen Dinge sich regen und bewegen und sind, darin verletzt erscheinen. — Angewandt auf den Gesang wird ihn unser Geist nur dann schön finden können, wenn er sowohl den Normen der Denkgesetze als den Gesetzen der Natur des Tones entspricht.

In dieser Rücksicht ist:

1) Unschön jener Gesang, der kein Gefühl oder kein bestimmtes Gefühl ausdrückt, also gar nichts sagt; — wo die Töne blos da sind, damit sie klingen oder damit die Sänger dabei brilliren können u. s. w. Unschön — deshalb, weil der Ton hier des Zweckes entbehrt, zu dem er seiner Natur nach da ist, und somit das Prinzip verletzt ist: „Nichts ohne Zweck und Grund". Beispiele weist die italienische Musik des vorigen Jahrhundertes (und des jetzigen) in Fülle auf.

Auch Händels Arien kranken oft an diesem Fehler.

2) Unschön, weil unwahr, ist jener Gesang, wo der tonale Ausdruck und der innere Affekt (der Gefühlsinhalt des Textes) sich nicht gegenseitig decken, — das eine dem anderen nicht entspricht — also die Melodie etwas anderes sagt, als der Gesangstext. Es läßt sich nicht läugnen, daß manche Gesangsstücke des 16. Jahrhunderts (wie auch neuerer und neuester Meister) mit diesem Mangel behaftet sind.

3) Unschön, weil unwahr, müssen wir jenen Gesang finden, wo die ausgedrückten Gefühle



sich so folgen und einander verdrängen, wie es in Wirklichkeit ohne gewaltthätigen Einfluß von Außen nie geschieht. Alle Gefühle unseres Herzens lösen sich einander ab nach bestimmten psychologischen Gesetzen; und eine Gesangskomposition, wo diese Gesetze schnöde links liegen gelassen werden, können wir unmöglich schön finden, weil sie nicht naturwahr ist, und so mit uns in Widerspruch tritt.

Ein Gesang also, der jetzt von Liebe brennt und dann in einem Athem in Haß übergeht, — ein Gesang, der jetzt im Zorn erbraust und zwischen hinein wieder schwächlich winselt, — ein Gesang, der sich freudig aufschwingt und urplötzlich wieder in eine Untiefe des Schmerzes herabstürzt, kurz — ein Gesang, der unvermittelte und unmotivirte Gefühlsgegensätze in sich birgt, trägt den Stempel der Unschönheit an sich, und zwar nicht nur weil er unwahr ist, sondern weil er vielfach auch gegen die Einheit verstoßt. An Beispielen dieser Gattung ist die sog. „neuromantische" Richtung der Musik besonders reich. Kompositionen ferner, die eine zu große Ueberfülle von Vortragszeichen aufweisen, besonders solche, die hart neben ff sogleich pp (und ppp!) setzen, neben furioso sogleich smorzando oder dergl. zeigen, sind ex hoc capite im Punkte der Schönheit wenigstens sehr verdächtig, — auch dann, wenn die Sache anspruchsvoll auftritt und großen „Effekt" zu machen prätendirt.

4) Unschön, weil unwahr, ist auch jener Gesang, in dem die Melodie nicht sprachlich ist, d. h. in dessen Melodie die natürlichen Grundnormen der Intervallenbildung, der Hebung und Senkung, der Verstärkung und Schwächung, wie sie sich in der geordneten menschlichen Sprache naturnothwendig zeigen, verläugnet werden; — wo also eine Melodie, mag sie noch so schön scheinen, von dem Instrumente hergenommen, und dem Sprachtexte — mag er sich noch so sehr dagegen sträuben — aufgedrungen wird. Wir halten nemlich an dem Prinzipe fest, daß der Gesang eine Steigerung und Verklärung des natürlichen Redeausdruckes sei; daß er also nicht bloß dem Wortaccente nach, sondern bis zu einem gewissen Grade auch in der Intervallenbildung in der Rhythmik und Dynamik demselben nachgebildet sein müsse, und daß ein wesentlicher Unterschied bestehe zwischen Melodie für das Instrument und für das Wort. Zum leichteren Verständniß ein Beispiel:

Man suche sich einmal die Worte kunstgerecht zu deklamiren:

„Gottes Liebe ist unendlich groß!"

Nicht wahr? Das zweite Wort in diesem Satze wird einen höheren Ton haben, als das erste; zugleich wird sich vom ersten zum zweiten Worte Tonverstärkung zeigen, um zur Copula („ist") sich wieder melodisch und dynamisch zu senken. Das 4te Wort wird der Tonhöhe und Tonstärke nach am bedeutsamsten hervortreten.

Man vergleiche nun folgende 2 Notensätze zu diesen Worten.



Welcher von diesen beiden Notensätzen ist der bessere zu diesen Worten?

Offenbar wird sich Jeder sagen, daß der erste ganz und gar nichts tauge, der zweite aber (unter b) sprachlich richtig, darum schön sei — und der erste unschön, weil nicht wahr. Musterbeispiele edler sprachlicher Melodie bietet der Cantus gregorianus in Fülle. (Vgl. z. B. die Antiph. ad Benedictus im Off. Defunctorum „Ego sum etc." u. v. a., man rezitire sich den Text und vgl. den Notensatz.) Negative Muster bietet die neuere Gesangsliteratur in nicht geringerer Menge. So krankt z. B. besonders die Mendelssohn'sche Vokal-Melodie häufig am Fehler der Unsprachlichkeit. So wäre z. B. bei der Arie: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet" (aus „Elias") nur zu wünschen, daß sie nicht für Tenor, sondern für Hoboe gesetzt wäre. Auch im Kataloge des Cäz.-Vereins würde mitunter ein diesbezügliches aruspicium kaum schwer halten.

5) Unschön — weil unwahr sind auch jene Gesänge, in denen mit Verkennung der natürlichen Bestimmung des Worttones als Ausdrucksmittel des Gefühles, derselbe benützt wird, um zu malen und gewisse vom Texte nahe gelegte, rein materielle Vorgänge zu schildern. In früheren Zeiten dienten zur Malerei hauptsächlich die Farben, jetzt aber auch die Töne — nolens volens. Wo es sich um Instrumentalmusik handelt — transeat, (wir lassen uns hier darauf nicht ein) — aber der Ton, der sich mit dem Worte verbindet, hat seiner Natur nach nicht die Bestimmung zu malen, und materielle, äußere Vorgänge nachzumachen, sondern lediglich das mit dem Worte sich verbindende Gefühl zu verkörpern.

Allerdings kann man sich auch in der Vokalmusik eine Tonmalerei wohl ganz gut gefallen lassen, wenn die Melodie dabei sprachlich

bleibt, und der ideale Gefühlsausdruck nicht zu kurz kommt — nicht aber dann, wenn die Tendenz zu materieller Schilderung den wahren Ausdruck zu nichte macht. Wir halten demnach unmaßgeblich dafür, die allzugroße Neigung nach sog. Tonmalerei, wie sie sich bei manchen modernen Componisten auch im Vokalsatze kundgibt, beeinträchtige in entschiedener Weise die Schönheit, vermaterialisire die Kunst, führe mitunter auch in bedenklicher Weise dem komischen Elemente entgegen.

Was Riehl von den modernen Musikern überhaupt sagt:

„Viele unserer Musiker wissen die Grenzen ihrer Kunst nicht mehr; sie wollen in Tönen dichten, malen und schauspielern, nur nicht schlechtweg musiziren" — das gilt mutatis mutandis auch von manchem Gesangskomponisten, — er will nicht schlechtweg singen. Neueste Beispiele übergehe ich, um nicht odios zu werden. Unter den Alten sei Orazio Vecchi's 4st. Motett hier angeführt (Mus. div. II. Nr. 172), in dem die Stelle „defecit spiritus etc." entschieden komisch wirkt. Hingegen ein schönes Beispiel von vokaler Tonmalerei, wo die Melodie sprachlich richtig bleibt, und dem idealen Gefühlsausdrucke nichts vergeben wird, finden wir in dem 6st. Motett „Ascendit Deus" von Palestrina, bei der Stelle „in voce tubae" (Ausgabe Breitkopf und Härtel, I. p. 109) — und noch viele andere bei Palestrina und Orlandus.

6) Unschön — weil unwahr, sind mehr oder weniger auch solche Gesangswerke, wo das Materielle sich dem Geistigen vordrängt und dasselbe erdrückt; — wo also das Tonmaterial so gehäuft wird, daß der Gefühls-Ausdruck darunter verschwindet. Ich erinnere diesbezüglich an die 8, 12, 16, 20 — und noch mehrstimmigen Monstre-Compositionen der venetianischen Schule zumal Giov. Gabrieli's 2c. Auch bei Pierluigi finden wir im Allgemeinen, daß dessen 3, 4, 5 und 6stim. Stücke die 8 und mehrstimmigen an Schönheit (wohl zu unterscheiden von „Effekt") überragen.[1] — Am weitesten hat es diesbezüglich wohl die neuromanische Schule getrieben, zumal die französische, wo nicht selten vor lauter Ton, Schall und Knall — die Musik zu Grunde geht.

7) Unwahrheit kann sich auch bei dem an sich wahrsten und schönsten Gesangstücke noch eindrängen durch die Ausführung: — dann nemlich, wenn das ausführende Personale in den Sinn und Geist der Composition nicht eingedrungen ist, wenn es dieselbe nicht herzlich erfaßt hat, und ihnen somit auch das Singen nicht von Herzen geht; wenn sie allerhand Manieren anwenden, die weder innerlich noch äußerlich begründet sind; wenn der Direktor seine Aufgabe darin sieht, der Composition viele Vortragsnuancen anzudirigiren, denen das Innere der Composition, ja selbst die Sprache widerstrebt; — wenn die Gesichtszüge und Töne der Sänger mehr als Ausdruck der Eitelkeit und Gefallsucht erscheinen, als dessen, was die Composition sagen will 2c. 2c.

So hörten wir einmal einen renommirten Opernsänger die erste prächtige Tenor-Arie „Tröstet Sion" aus Händel's Messias singen. Der Sänger hatte sein Organ ausnehmend in der Gewalt, aber der Geist der Composition belebte dasselbe nicht, und das Bestreben zu glänzen drängte sich in abgeschmacktester Weise vor; und so fuhr der Spiritus zum T..... — und das Phlegma ist geblieben: Der Gesang büßte seine Schönheit — weil seine Wahrheit ein. Darum bleibt ewig wahr das Wort des Dichters:

„Wenn ihr's nicht fühlt — ihr werdet's nicht erjagen",
„Wenn es nicht aus der Seele dringt",
„Und mit urkräftigem Behagen"
„Die Herzen aller Hörer zwingt".

II. Wie die ursprünglichen Gesetze des Denkens, so hat der Herr auch die nach dem Maßstabe seiner Weisheit richtigen Grundnormen des sittlichen Handelns und Fühlens in unsern Geist eingegraben. Es ist das sittliche Naturgesetz — die lex scripta in cordibus nostris — dessen absolute Verbindlichkeit uns Allen evident ist, auch dann, wenn es sich bloß um Gefühle und Affekte handelt.

Dieses Gesetz ist mit so scharfen Zügen der Natur unseres Geistes eingeschrieben, daß wir nothwendig das sittlich Gute lieben und sein Gegentheil hassen müssen — wenn nicht Leidenschaft das Licht der Vernunft zeitweilig trübt. Wo immer wir also das Sittengesetz verletzt sehen, da fühlen wir Widerspruch mit unserer Vernunft — der betreffende Gegenstand stößt uns ab — wir finden ihn unschön. Für die Gesangskunst folgt daraus, daß der Text des Gesanges und das demselben zu Grunde liegende Gefühl den sittlichen Normen unseres Geistes entsprechen muß; ist das nicht der Fall, so muß das Werk dem Menschen, zumal dem Christen, bei dem die Vernunft die Oberherrschaft führt, nothwendig mißfallen. Wo somit das Gefühl im Gesange nicht innerhalb der vom sittlichen Naturgesetze gestellten Gren-

[1]) Es will uns scheinen, daß die idealste gesangliche Schönheit vielleicht im 3stimmigen Satze zu suchen wäre.

zen bleibt und in ungeordnete Leidenschaftlichkeit nach dieser oder jener Richtung hin ausartet, da tritt es mit unserem höhern Seelenleben in's Verhältniß der Unähnlichkeit — ist unschön. Daß wir mit solchen Grundsätzen Aesthetikern wie Vischer und Schiller grell vor den Kopf stossen — ist uns keineswegs unbekannt, — können uns aber einmal nicht erschwingen zur Theorie von der „Emanzipation des Schönen von der Herrschaft des Guten", und bleiben lieber beim alten Platon, welcher der Musik die Aufgabe zuerkennt, „den untern „Theil der Seele anzulocken und zu zwingen, „der Vernunft zu gehorchen, — die Begierlichkeit „ruhen zu machen, so daß sie sich nicht ohne Vernunft rege, ꝛc." (Cf. Plato, Tim. ed. Bip. p. 28.)

Oder gibt es etwa keine solchen Gesänge, die das Gegentheil von dem bewirken, was Plato von ihnen verlangt? Hören wir Riehl (Mus. Charakterköpfe I. p. 188.).

Er schreibt unter anderem über Meyerbeer's Opern: „Hier finden wir Effekte, die so ganz „auf die abgespannten und überreizten Nerven „unserer feinen Gesellschaft berechnet sind; Züge „koketter Raffinirtheit und sinnlich lüsterner „Frivolität, in denen recht scharf die innere „Verderbniß der auf's höchste gespannten mo„dernen Civilisation abkonterfeit ist. Daß eine „so berauschende Musik dieser Art die Herzens„einfalt und Sinnesreinheit des Volkes nicht „fördern kann, liegt doch wohl auf flacher „Hand". — Dieses scharfe Verdikt trifft mehr oder weniger jede Musik und jeden Gesang, der auf bloßen Ohrenkitzel ausgeht. Nicht was mit dem Sinne im Einklang, sondern was mit der Vernunft — das ist wahrhaft schön und edel. Und wenn die Kirche im Trid. jene Musiken verbietet, in denen „impurum aliquid aut impudicum admisceatur" — so hat sie damit auch ein wahres Schönheitsgesetz für Gesang und Musik aufgestellt.

III. Der menschliche Geist ist eine lebendige Substanz, eine beständig thätige, bewegte und bewegende Kraft. Darum fühlt unser Geist an jenen Objekten Genuß und Wohlgefallen, wo immer sich Bewegung und Leben¹) oder doch Spuren und gewisse Analogien des Lebens zeigen — weil solche Dinge dadurch unserem Geiste ähnlich sind. So ergötzen wir uns an einer rieselnden Quelle, an einer flatternden Fahne u. s. w.

Angewandt auf das Kunstgebiet — muß sich in jedem Werke der Kunst Leben und Bewegung bis zu einem gewissen Grade offenbaren. So z. B. steht der sog. gothische Baustil schon deshalb ästhetisch höher als der romanische, weil sich in den Formen des ersteren weit mehr Belebung zeigt, als in denen des Letzteren. Leben und Bewegung, Feuer und Frische muß auch das Gesangstück aufweisen, will es auf das Prädikat „schön" Anspruch erheben; und man spricht einen sehr schlimmen Tadel gegen eine Composition aus, wenn man von ihr sagen muß, „es rühre sich Nichts an ihr".

Im Allgemeinen hegen wir die unmaßgebliche Meinung, daß die vokalen Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts betreffs Belebung die modernen Gesangserzeugnisse weit überragen.

Bei jenen ist nemlich Alles Melodie, ja sie wimmeln und sprudeln von Melodie (und darin zeigt sich das Leben — und spricht sich die Seele aus); bei diesen hingegen ist das Meiste — Akkord.

Es hat dies schon in dem grundverschiedenen Bildungsgange der Componisten von damals und jetzt seinen Grund. Unsere Vorahnen lernten die Technik des Tonsatzes auf melodische Weise, indem sie eine Melodie erfanden, und darunter oder darüber eine 2te, 3te und 4te ꝛc. Melodie setzten. Unsere Kompositionslehre hingegen geht vom Akkorde aus, leitet vom Dreiklang verschiedene andere „Harmonien" ab, und gibt Anweisung, welcher Maßen dann dieselben an einander gekoppelt werden können. Gediegene Regeln über vokale Melodiebildung werden in unseren „Harmonielehren" meistentheils vergebens gesucht. Was aber das melodische Element, und das in ihm sich manifestirende Leben dabei Schaden gelitten, soll durch „harmonischen Reichthum" i. e. durch die Fähigkeit und Freiheit, sich in einer Menge von chromatisch alterirten Akkorden durch den ganzen Quintenzirkel hindurchzutummeln, wieder hereingebracht werden. Während nun so das Leben mit der Melodie begraben wird, feiert die Leidenschaftlichkeit und Unruhe ihre Auferstehung. Daß aber Leben und Unruhe nicht identische Begriffe seien, ist wohl jedem klar. (Ein Muster idealster Belebung ist z. B. Pierluigi's Motett. „Dum complerentur 6 voc." Ferner „O beatum Pontificem" v. Luca Marenzio Mus. div. II. Muster einer schwerfälligen moles finden sich unter den „geistlichen Gesängen" v. Mendelssohn für 2 Chöre z. B. sein Doppelchor „Heilig". ꝛc.)

IV. Der Hauptvorzug des menschlichen Geistes, ein Vorzug, der uns weit über alle irdischen Geschöpfe erhebt, ist unsere Freiheit. Und wo immer wir darum an diesen unsern Vorzug erinnert werden, wo wir Aehnlichkeiten

¹) „Motus est vita quædam natura existentibus omnibus". Arist. Phys. lib. 8 text. 1.



(Analogien) mit demselben wahrnehmen, da erfreuen wir uns naturgemäß daran. Hingegen fühlen wir uns überall dort abgestoßen, wo wir Spuren menschenunwürdigen Zwanges, der Unfreiheit finden.

In dem Gesangssatze nun ist jede einzelne Stimme dazu gesetzt, um als Gefühlsausdruck eines vernünftigen, freien Wesens sich darzustellen, denn alle, auch die Mittel- und Unterstimmen des Gesangstückes sind für das Organ des Menschen da.

Darum soll jede reale Stimme im Gesange die Spuren und das Siegel der Freiheit des singenden Individuums tragen, und soll jedes derselben, einzeln für sich zunächst, das ausdrücken, was der Text des Gesanges ihm im Herzen weckt; und sämmtliche Stimmen, als Ganzes, sollen nicht erscheinen als zum Zusammenklang gezwungen, sondern als solche, die sich mit Selbstbestimmung und Freiheit dazu einigen. Wo dies in einem Gesange der Fall ist, da werden wir ihn schön finden, — und es ist dies nur der Fall bei der eigentlichen Polyphonie, die nichts anderes ist als „der harmonische einheitliche Zusammenklang mehrerer mit Freiheit sich bewegender und ihr Inneres ausdrückender Stimmen. Also: daß sich die Stimmen frei aussingen und sich mit Freiheit einen — das ist das Wesentliche der Polyphonie. Wo aber das Letztere nicht zutrifft, wo die Stimmen unselbständig und unfrei einer Hauptstimme als bloße „Begleitung" folgen, oder wo eine Melodie gar nicht vorhanden, und die Composition lediglich aus zusammengeschweißten Akkorden besteht, da müssen wir ein sehr bedeutsames Element der Schönheit vermissen, und die Composition als Ganzes unschön finden, weil die Freiheit und die freie Einigung sich in ihr nicht findet, weil dem Menschen eine Stimme in den Mund gelegt wird, die seiner als vernünftig-freiem Wesen unwürdig ist. Und das ist die sog. Homophonie, die von bloßer Gleichzeitigkeit in der Textaussprache und auch von der Monodie mit instrumentaler Begleitung, wohl zu unterscheiden ist.

(Man vgl. unter dem angegebenen Gesichtspunkte die Messe „Iste Confessor" von Pierluigi mit Pitoni's Missa in Nat. D. N. J. Chr. Mus. div. I.[1])

[1]) Betreffs Stimmenbelebung und Freiheit steht unter den Groß-Meistern der Vorzeit kaum einer so hoch als Josquin de Près — wie wir unmaßgeblich glauben.

V. Ein weiterer Vorzug unseres Geistes ist seine Fähigkeit zur Liebe, das in ihn gelegte Streben, sich mit demjenigen entweder wirklich oder dem Affekte nach zu vereinigen[1]), worin er für sich ein Gut erkennt, oder worin er gemeinschaftliche ähnliche Züge mit sich selber erblickt. — Wo immer nun unser Geist diese Liebe, dieses Streben nach Vereinigung verwirklicht sieht, da fühlt er sich angezogen, und findet den betreffenden Vorgang schön. Wenden wir das angedeutete auf den Gesang an, so muß sich auch in den verschiedenen freien Stimmen dasselbe Streben nach Vereinigung kungeben. Die einigende Ursache wird sowohl einerseits in der gegenseitigen Liebe der Singenden untereinander (die ihren treffenden Ausdruck in der Harmonie hat), als noch vielmehr in der Liebe und Hingebung Aller zur einen Wahrheit, die sie zu betrachten unternehmen, gefunden werden. Wir haben ja bei jedem Chorgesange eine Anzahl denkender und vernünftig fühlender Menschen vor uns, welche sich an die Betrachtung einer Wahrheit machen, die ihnen der Gesangstext nahe legt. Von ihnen wird der eine mehr, der andere weniger die Wahrheit erfassen, den einen wird mehr dies, den andern mehr jenes ansprechen; und so werden sich in den verschiedenen Herzen Gefühle regen, die zwar alle einander gleichen, aber doch hinsichtlich ihres Stärkegrades und hinsichtlich der Individualität ihrer einzelnen Träger wieder verschieden sein werden. Jeder von ihnen theilt nun den anderen seine Eindrücke und Empfindungen mit durch den musikalisch gehobenen und verklärten Ton des Wortes. Es wird sich sohin zwischen ihnen ein inniger Verkehr, ein liebevoller Gefühls- und Stimmungs-Austausch abwickeln, (Imitation!), und die gegenseitige Liebe und das gegenseitige Einigungsstreben wird sich in dem Maße steigern, als die einzelnen in ihrer individuellen Auffassung der Wahrheit und den daraus entspringenden Affekten einander näher kommen und ähnlicher werden. Wo nun immer im Texte ein besonders hervorragendes Gefühlsmoment sich zeigt, eine besonders erhabene, imponirende Wahrheit, da muß es nothwendig geschehen, daß der frühere sinnige Verkehr in die völlige Vereinigung der Singenden aufgeht, daß sie, getrieben von der gegenseitigen Liebe und von der Liebe Aller zur Wahrheit, ein Herz und eine Seele werden, und wie aus einem Munde ein Gefühl zum Ausdrucke bringen. Es werden sich

[1]) „Amor quilibet est virtus unitiva". Dionys. de div. Nom. c. 4. l. 9.



also dann die Stimmen zur Gleichzeitigkeit (wohl zu unterscheiden von Homophonie) oder wohl auch bei höchster Steigerung des gemeinsamen Affektes zum Unisonum einen.

Demnach erscheint es als ein hauptsächliches Schönheitselement in einer Gesangskomposition, wenn die freien Stimmen beständig ihr Streben nach Vereinigung bekunden, und sich auch wirklich einen, wenn die Macht der Wahrheit sie dazu treibt.

Es ist somit psychologisch und ästhetisch vollkommen begründet, wenn die alten Meister in ihren polyphonen Sätzen, bei besonders hervortretenden Gefühlsmomenten, besonders wenn sie durch entsprechende liturgische Aktionen noch verstärkt sind, die Stimmen aus dem freien, imitatorischen Verkehr heraustreten lassen und zum gleichzeitigen Zusammenklange einen. So werden bei ihnen Stellen wie „adoramus te", „Jesu Christe", „Et incarnatus" in der Regel gleichzeitig behandelt — das verlangt schon die psychologische Entwicklung des Gesanges. Man sehe beispielsweise einmal Vittoria's so über Alles herrliches Motett „Ne timeas Maria" 4 voc. (Mus. div. II., tom. p. 303—307), wo die Stimmen bei den erhabenen Worten: „et vocabitur Altissimi filius" plötzlich mit einer Generalpause den imitatorischen Verkehr verlassen und sich zur Gleichzeitigkeit einen, um dann über den Worten Altissimi filius den belebtesten und herzerhebendsten Jubel durch Engführung zu entwickeln. Das heiße ich mir wahren psychologisch-begründeten Effekt. Solche Stellen gibt es bei den Alten viele. — Wo aber in Gesangskompositionen die Stimmen kein Streben nach Vereinigung wahrnehmen lassen (also die eine gerne aufhört, wenn die andere anfängt), oder diese Vereinigung zur Gleichzeitigkeit oder zum unisonum nicht psychologisch begründet erscheint — da stellt sich die Sache als unschön dar, und mögen die Nerven noch so sehr davon erschüttert werden.

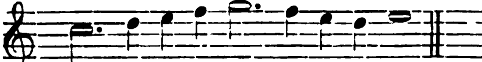
VI. „Du hast uns, o Gott! für dich erschaffen, und unser Herz ist unruhig bis es ausruhet in Dir". Den nemlichen Gedanken, welchen mit diesen Worten der hl. Augustin (Conf. I, 1) ausspricht, legt uns auch ein neuerer Dichter in folgenden schönen Versen nahe:

„Sieh, dein Geist von Oben stammt"
„Aus der Heimath ew'ger Wonne";
„D'rum in dir das Sehnen flammt"
„Nach der Freude milder Sonne".

Ja, unser Geist kann seinen Ursprung nicht verläugnen; er ist nicht von der Erde, sondern „von Oben" und für Oben; und darum ist ihm innerlichst eigen das Streben nach Oben. Aus diesem Grunde muß er naturgemäß überall dort das süßeste Ergötzen finden, wo sich die eigene Strebensrichtung nach Oben irgendwie ausprägt. Auf den Gesang angewendet darf auch ihm dieses wichtige Schönheitselement keineswegs fehlen — daß er soviel als thunlich nach Oben strebe. Es muß sich dies in ihm zeigen besonders durch die melodische, rhythmische oder auch dynamische Steigerung von Anfang bis zum Ende. „Semper ad finem usque crescat oratio" — ist eine alte Regel der Redekunst; sie gilt mutatis mutandis auch vom Gesange.

Ebenso soll sich (nach Maßgabe des Textes) das Streben nach oben auch ausprägen in einzelnen melodischen Figuren.

Warum ist z. B. ein Melisma wie folgendes:



das bei Palestrina und Vittoria oft vorkommt, so wunderbar schön, wenn es richtig ausgeführt wird? Aus keinem andern Grunde, als weil das Streben unseres Geistes nach aufwärts sich in ihm spiegelt. Eben deshalb nehmen wir auch nothwendigerweise die aufsteigende Hälfte der Figur mit mäßiger Beschleunigung und Anschwellung, halten mit Wohlgefallen den höchsten Ton länger aus, um dann die Stimme etwas verzögernd und allmählich abschwellend wieder zu senken, zum sprechenden Ausdrucke, daß uns hienieden volle und dauernde Seligkeit nicht beschieden sei. (Vgl. das erste Kyrie in Vittoria's 6stimm. Requiem, (Mus. div. ann. II.), in dem sämmtliche Stimmen einen wundersamen Zug nach Oben bekunden. Ferner Sanctus der Missa „Tu es Petrus" und P. Marcelli v. Palestrina u. v. a.) Auch die Wirkung eines gut angebrachten (besser: von der Composition geforderten) Crescendo erklärt sich aus obigem Prinzip. — Wenn nun eine Composition diesen Zug unseres Geistes nach Oben verläugnet, wenn sie, um mich so auszudrücken, zu erdhaft ist — dann ist sie nicht schön; wenn sie diesen Zug zu wenig ausprägt, dann ist sie eben — weniger schön. Ja, diese erhabene Aufgabe hat jeder Gesang, zumal der kirchliche — das „sursum corda" zu predigen, und unser Herz zu erheben — „ad altissimarum rerum contemplationem".

VII. Wir wollen noch Einiges beifügen über Ordnung und Regelmäßigkeit in der Gesangskomposition. Unser Geist ergötzt sich seiner Vernünftigkeit wegen überall dort, wo er die ordnende Vernunft wahrnimmt. Auch in der Gesangskomposition muß deshalb Ordnung und Regel herrschen.

a) Da ist es vor Allem die Ordnung zur Einheit, die wir in jedem Gesangsstücke heischen müssen. Zu dieser höhern Einheit sollen zunächst die Gefühle und Stimmungen geordnet sein, die wechselnd im Gesange auftreten; es müssen alle diese von einem gewissen Grundgefühle getragen und zur Einheit verbunden sein. Dieser Grundsatz wird zumal in allerneuesten Compositionen nicht selten mißachtet. Man wühlt sich gerne in eine Art von Chaos sich kreuzender, und mitunter geradezu sich direkt widersprechender Stimmungen hinein und gibt ihnen Ausdruck mit den Mitteln der modernen Chromatik. Man heißt das dann „harmonischen Reichthum", „harmonische Mannigfaltigkeit", „drastischen Ausdruck" u. s. w. — Leider wird aber das Genie eines Beethoven gewöhnlich vermißt, das all' diese gegensätzliche Mannigfaltigkeit unter das beherrschende Joch der Einheit beugt. —

b) Zu einer höheren Einheit muß auch die Bewegung des Gesangstückes geregelt werden; und das ist es, was wir im weiteren Sinne Rhythmus heißen: Die Ordnung der Bewegung zu einer höhern Einheit. Die menschliche Sprache, wenn sie in ihrer Vollendung sich hören läßt, hat ihren natürlichen Rhythmus; und dieser Rhythmus der Sprache ist auch für die Gesangskomposition zunächst maßgebend, eben darum, weil zwischen Gesang und pathetischer Rede kein wesentlicher, sondern nur ein gradueller Unterschied besteht [1]. — Der taktmäßige Rhythmus hat im Gesange insofern Berechtigung, als er den natürlichen der Sprache nicht stört. Die ganze Theorie jedoch vom modernen Periodenbau bezieht sich zunächst auf die Instrumentalmusik, und kann im Gesange nur dann beschränkte Anwendung finden, wenn es sich etwa um strophisch geschriebene Texte handelt, wie z. B. bei Liedkompositionen. „Die Gesangsmusik hat ihr Programm im Texte" — sagt sehr wahr Fr. Witt.

c) Ordnung und Regelmäßigkeit soll endlich herrschen in der ganzen technischen Ausarbeitung des Gesangstückes. — Es liegt uns gewiß gänzlich ferne, irgendwelcher Regel des Contrapunktes noch viel weniger der modernen „Harmonielehre" etwa eine dogmatische Bedeutung zu vindiziren; aber gegen den in der Tonkunst herrschenden Zeitgeist, über jede hergebrachte Satznorm vornehm hinweg zu gehen, und einer zügellosen Phantasie das absolute Dominium über die Vernunft einzuräumen, — gegen das muß sich die christliche Kunstphilosophie entschieden sträuben. Gewiß wäre es kaum zu viel, wenn man sich diesbezüglich wenigstens an den berühmten Satz des heiligen Vinzenz von Lerin halten würde: „Quod semper, quod ubique, quod ab omnibus . . . . . id teneamus.

Indem wir uns andere Elemente, wie Neuheit, Originalität, Anmuth u. a., die der gesanglichen Schönheit weniger wesentlich sind, auf ein anderes Mal zur Behandlung vorbehalten, schließen wir diesen Aufsatz für jetzt ab. Allerdings ist der Rahmen eines Kalender-Artikels viel zu eng für solche Fragen. Es sollte die Sache nach Tiefe und Breite noch viel mehr erweitert werden; es ist eben nur „Etwas", was hier steht. Wenn es uns aber gelungen wäre, manche der verehrten Mitglieder des Cäz.-Vereines durch die wenigen ziemlich nackt hingeworfenen Grundsätze zum weiteren Nachdenken anzuregen, und ihre prinzipielle Basis für ihr musikalisches Urtheil in etwa zu konsolodiren, so würden wir uns in hohem Grade glücklich schätzen.

[1] Mit der gegentheiligen Ansicht Jungmann's p. 352 können wir uns nicht befreunden.

Eine Engelstudie.



Es war auch einmal an einem Ostermorgen, als mich der Schullehrer und Organist in einem kleinen Landstädtchen sehr dringlich auf den Musikchor einlud. Ich konnte es wahrhaftig nicht ablehnen. Man gab eine Mozart'sche Messe und versündigte sich an ihr nach allen Noten, unter den erschwerendsten musikalischen Umständen. Ich weiß nicht mehr, was an Einlagen im Graduale und Offertorium mit dabei vorkam; doch die Tochter des Schulmeisters schwebte auf den gefährlichsten Höhen der Koloratur, der Meister Metzger des Ortes grunzte dazu seinen gurgelnden Baß — und der Herr Kanzelist vom Magistrat, seiner musikalischen Stellung nach ein Klarinettist, hielt sein kleines, flachshaariges Schreiberköpfchen mit gefühlvollem Ausdruck seitwärts und blies wohl seine Seele falsch in sein Instrument hinein, während sie weit richtiger aus den schmalgeschlitzten Augen nach der „Schulmeisterischen", nach Fräulein Fanny, hinüberschielte.

Wie gesagt, es war ein musikalisches Hauptverbrechen, welches diese sonst so guten und harmlosen Menschen sich zu Schulden kommen ließen.

Und alle Gewerke und Hantirungen — vom herrschaftlichen Gärtner und dem Herrn Oberförster bis zum Flickschuster, der die Pauke schlug, — waren an dieser vokalen und instrumentalen Unthat betheiligt. Nur der Ortsjude und Gemischtwaarenhändler Aron blieb aus konfessionellen Gründen von jeder Mitschuld an dem besagten Kriminalfall frei.

Vor dem akustischen Lärm, der auf meine Ohren eindrang, suchte ich mich dadurch zu wahren, daß ich meinen Augen einige lustige Arbeit gab. Der nicht minder schreiende, plastische Lärm, in welchem die zopfige Dekoration der Kirche und der Altäre nach allen Dissonanzen der Form sich erging, bot dazu den ergötzlichen Anlaß. Zunächst machten mir die beiden, erst kürzlich mit weißer, gleißender Oelfarbe angestrichenen Orgelengel viel Spaß. Der eine hatte den etwas eingedrückten Zylinder des Kontrabassisten auf dem Kopf und schien sich mit seinen ekstatisch ausgebreiteten Armen darüber zu verwundern, wie er zu dieser fremdartigen Zierde komme; der Schwung seines rechten Flügels war überdies durch den daran gehängten Ueberrock des Gemeindeamtsdieners gelähmt, der hinter demselben mit wilden Blicken das Mordgewehr einer Posaune bald lud, bald wieder losschoß. Dem andern Engel an der linken Seite, der mit seinen wagrecht nach rechts vorgestreckten Armen nur mildest auszudrücken schien: „Ihr Andächtigen, seht — hier steht eine Orgel“ — wurde das schöne Pathos seiner Geberde dadurch gestört, daß ihm der Cellist, der kahlköpfige Steueramtkontrolor, den Kasten seines Instruments quer auf die Arme gelegt hatte, gleich einem stattlichen Wickelkind. — Es war nicht die richtigste Verwendung, die man von Engeln machen kann — aber solche aushündige Zopfengel verdienen es nicht besser.

Ueber die Musikempore, ja über die ganze Kirche weg schweiften aber bald die Gedanken und Bilderreihen weiter. Ich vernahm endlich die Seele der Mozart'schen Musik trotz ihrer schlechten, gegenwärtigen Verkörperung; der Raum der Kirche vergeistigte, erweiterte sich mir bei den Tönen — ein schwebender Gestaltenzug, farbig leuchtend und transparent, zog an den schmutzig nüchternen und nackten Scheibenfenstern vorüber. Es war ein Zug von Engeltypen aus allen Zeiten der christlichen Kunstgeschichte — feierlich-sanft und von mildester Schönheit; zuweilen bei einem heller accentuirten Takt Gloria oder Benedictus blitzte ein Flügel im Sonnenschein und ruderte fast vernehmbar durch die Lüfte: das Ganze war eine gar liebliche und lehrreiche Vision . . .

Die Luft zu Ostern wird so christlich und frühlingsmäßig weich, als ob ein Flaum von jenem Engelsgefieder leise unsere Wangen streifte. Ich lasse denn wieder die zarten Gestalten an mir vorüberwallen, die ja selbst Göthe, der große klassische Heide von Weimar, in seinem Schlußtableau des „Faust“ in lichten Schaaren versammelte. —

Die mittelalterliche Kunst hat ein gar ernstes Engelsgeschlecht. Auf den Cultusbildern der thronenden Madonnen, sind es ideale Typen der Andacht, eine reine Personifikation des Gebetes. So die Engel auf der gefeierten Altartafel Cimabue's in St. Maria Novella in Florenz, ebenso auch jene, die dort bei Giotto (in der Akademie) den Thron seiner Madonna umknieen; ein Gefolge von Lichtgeistern, in stiller, ehrerbietiger Seligkeit emporschauend, die zarten bediademten Köpfe von vollen, goldenen Glorienscheiben umglänzt. In den bewegteren religiösen Historien Giotto's Taddeo Gaddi's*), Orcagna's sind aber die Engel seltsam geflügelte Wesen aus einer Wunderwelt, gleichsam transzendente Elementargeister. Sie schweben in dem Element des Himmelslichtes als Geschöpfe der legendarischen Phantasie ebenso selbstverständlich dahin, wie die Sylphen, die Nixen und Elfen als Creaturen der Märchendichtung im Bereiche des Wassers und der von Mondesnebelglanz durchzitterten Luft. Ueber der Kreuzigung von Giotto in der Madonna dell' Arena zu Padua flattern und schwirren die verdunkelten Engel händeringend um das Kreuz, wie verkörperte Stimmen eines trauervollen Geistergesanges. Im „Triumph des Todes“ von Orcagna (Campo Santo von Pisa) kommt dramatische Handlung in die Engelwelt; bei einem Ueberfluß von Flügeln erhalten sie zugleich körperlich-bestimmtere Bildungen und scheinen sich auf den Waffengebrauch ihrer Lanzen und Kreuze wohl zu verstehen. Sie müssen als Heerschaaren des Himmels den Kampf gegen Dämonen und Affenteufel um verschiedene strittige, zweifelhafte Seelen auskämpfen und führen dies Luftmanöver mit ebenso ernster Anmuth als Bravour aus. Diese Handlung in den Lüften ist wie eine gemalte symphonische Dichtung von stürmischem Tempo, ein Allegro marziale der höheren Sphären.

Der Patriarch und Stammhalter jenes ganzen Gedanken- und Stimmungskreises ist zuletzt Dante und kein anderer. Seine Divina commedia beherbergt auch ursprünglich die Engel Giotto's und Orcagna's. Wie lieblich feierlich verrichtet hier der Cherub im zweiten Gesang des Purgatorio seine Fährmannspflicht! Dante und sein Führer Virgil werden in der Ferne ein Licht gewahr; es kommt näher — da „wird zur Form eines Fittigs dieses Blinken“. Ein Engel ist's, der in einer kleinen Barke, ohne Ruder und Segel, nur durch den Schlag seines Flügelpaares, immer eine neue Schaar von Seelen an den Reinigungsort hinüberbringt. Und einen Choral anstimmend, fahren dann die Abgeschiedenen über die stille Fluth. Dieses sanfte Jenseitsbild, diese engelhaft-humane Ueberfahrt hat mich immer eigenthümlich berührt, besonders in dem genialen Gegensatze zu der Wildheit des höllischen Fährmanns Charon im Inferno, dem in den Augen Feuerräder kreisen und der die Säumigen mit dem Ruder schlägt, die nicht gleich über den Acheron sich einschiffen wollen . . . .

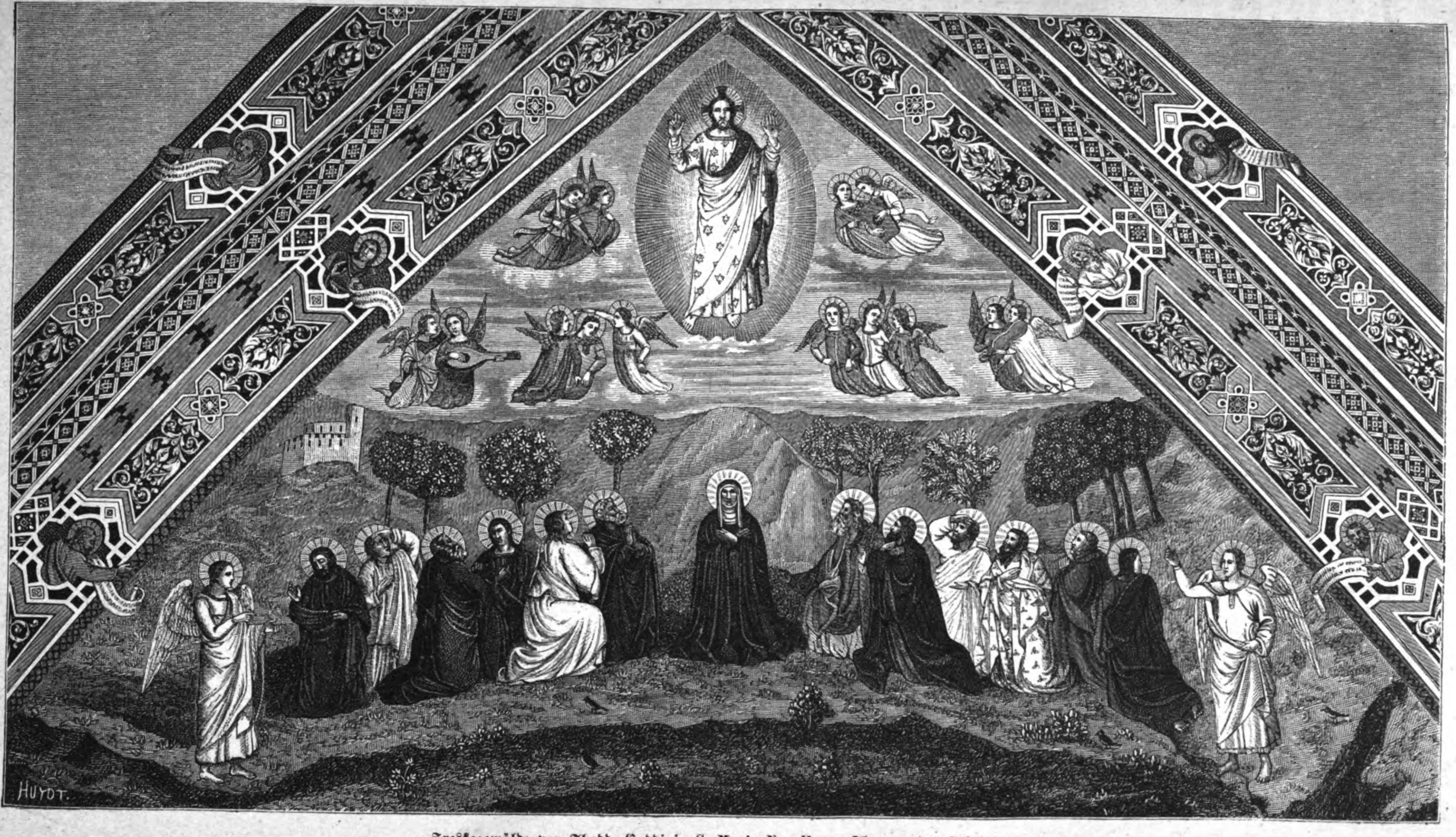
Ab und zu sehe ich die fatalen Engel in meiner verzopften Kirche, theils weiß lackirt, theils impertinent vergoldet — und höre zwischendurch einige falsch gekratzte Geigenstriche und grelle Trompetenstöße der Messe: gleichfalls musikalischen Lack und schlechte instrumentale Goldstaffirung. Doch der Blick schweift weiterhinaus zu den reineren Gestalten. Einzeln, persönlich schreiten schon in der älteren Kunst die benannten Erzengel heraus: Gabriel, Raphael und der ritterliche, kriegerische Michael. Es sind beinahe menschgewordene Engel, überirdische, durchscheinend krystallisirte Individualitäten. Hätten sie nicht eine so unbequeme Stellung zwischen Christus selbst und den vielen populären Legendenheiligen gehabt, so wären aus ihnen

*) Seine „Himmelfahrt Christi“ siehe S. 58.

in der Kunstmythologie neue Halbgötter, apollinische Gestalten mit Heiligenscheinen geworden. Da leuchtet uns gleich mit hellstem Rüstungsglanz und schimmernden Flügeln der heil. Michael aus dem Danziger Weltgericht von Memling entgegen — ebenso die Himmelsheroen, das heißt die mächtigen Engel in dem grandiosen Epos „von den letzten Dingen", welches Luca Signorelli für die Kapelle der Madonna di San Brizio im Dome von Orvieto dichtete und malte. Dies sind handelnde Individualitäten der epischen Geisterwelt, wie sie viel später der Puritaner Milton auch mit dem Dichterblicke erschaute — keine bloßen malerischen Gewohnheitsengel nach der Schablone und Tradition.

Angelico da Fiesole, der eigentliche Malerheilige der Nazarener, führt schon seinen Namen nach den Engeln und klösterlich-unweltlich und engelhaft ist auch des Meisters ganzes Empfinden. Seine himmlischen Schaaren sind wieder Giottesker Herkunft — ideale Goldgrundexistenzen, ein Geschlecht, das in der Verzückung wie in einem normalen Zustande lebt. Im ersten Korridor der Uffizien steht von ihm ein großes Tabernakelbild: innen die Madonna, am Rahmen umher zwölf schöne, musizirende Engel, von denen ein jeder irgend ein Instrument — außer der Zither und Geige wohl auch die Trompete und die kleine Trommel — zur Ehre Gottes und der Himmelskönigin behandelt. — Fast jederzeit findet man den Platz vor diesem Bilde durch eine Staffelei verstellt, an welcher irgend ein handwerksmäßiger Lieferant jene Engel einzeln für das religiöse Verkaufsgeschäft, namentlich für das sentimentale Bedürfniß frommer Ladies kopirt. — Mit der fröhlich erstarkenden Renaissance wird auch die folgende Engelsgeneration immer realer und individueller: statt der abstrakten Verklärung gewinnt sie an allen Reizen irdischer Holdseligkeit. Diese überreiche Kunstwelt hatte einen nie versiegenden Ueberschuß des Gestaltungstriebes; und was von dieser stets nachquellenden Fülle an Anmuth und formaler Schönheit in den bestimmten charakterisirten Hauptfiguren nicht untergebracht werden konnte, wurde an dieses liebliche Nebengefolge mit vollen Händen vertheilt und abgegeben. Und welcher Glanz der Schönheit und durchgeistigten Empfindung entfiel da auf die Darstellung der zarteren Altersstufen, welche sonst für eine selbständige künstlerische Behandlung nicht reif und bedeutsam genug gewesen wären! Die ganz kleinen Kinderengel, die sich jetzt zahllos vermehren, wollen eigentlich nicht viel besagen; weiterhin wird das Himmelreich bedenklich von diesen Putten übervölkert, und wo es ein Glorienschauspiel, eine Assunta und dergleichen zu sehen gibt, drängen sie sich auf allen Wolken neugierig keck herzu, wie unsere Gamins bei einem Festzug oder einem sensationellen Straßenvorgang auf den Bäumen und den Baugerüsten. Ungleich beachtenswerther sind jene Engel, die an der Grenze von Knabe und Jüngling stehen; oft haben sie einen genialen Zug um Aug' und Stirne, daß man ihnen gern eine weitere Entwicklung auf Erden vergönnen würde. Ihr sinniger, verständnißvoller Antheil an den bedeutungsvollsten Vorgängen, deren nächste Zeugen sie sind, gibt ihrer reinen Jugendschönheit eine oft wundersame Steigerung des geistigen Ausdruckes. Die ersten, vollentwickelten Engelzöglinge der Renaissance in diesem Sinne wären wohl die beiden unvergleichlichen Engel auf der Taufe Christi von Verrocchio — von denen bekanntlich der eine, lockenreiche, der das Tuch zum Trocknen bereit hält, dem jungen Lionardo da Vinci zugeschrieben wird, welcher damals noch in der Werkstadt jenes Meisters lernte. In der Folgezeit wird der Antheil der Engel an den heiligen Szenen immer sentimentaler, ihre Dienstleistungen stets geschäftiger — so z. B. an der schönen Pietà Andrea del Sarto's im Wiener Belvedere. Zuletzt, in der Zeit der Gegenreformation verliert die ganze Kunst ihre Unbefangenheit und die Engelsschaaren mit ihr — ja sie tragen vor Allem die Krankheitserscheinungen und Zuckungen einer aufgeregten gewaltsamen Frömmigkeit zur Schau. Es scheinen Mustereleven aus den Knabenseminarien zu sein, denen im Himmel Flügel gewachsen sind.

Eben schmettert der Lobgesang des dreifachen Sanktus mit der ganzen hellgefärbten Freudigkeit Mozart's — wenn auch falsch intonirt — durch den Kirchenraum. Dies bringt mich auf die Musikengel zurück, deren Fittige ich gleichsam in jenen Tönen zusammenrauschen höre. Sie scheiden sich ziemlich bestimmt nach den beiden Hauptrichtungen des Musikbetriebes; der Vokal- und Instrumentalmusik. Der Engelchor auf dem weltberühmten Genter Altarwerk von Jan van Eyck bildet ein ganz regelrechtes, doppelt besetztes Quartett; auf dem kostbaren dreitheiligen Madonnenbild mit Heiligen von Andrea Mantegna (St. Zeno in Verona) spielen ganz unten am Thron zwei ganz kleine Engelbuben — nicht ohne eine merkliche Anstrengung des Fingersatzes — die Laute, während auf den höheren Stufen des Thrones vier geflügelte Knaben mit aller Notenaccuratesse dazu singen. Die Meister der Renaissance verstanden es merkwürdig, die Musik von dem Ohr an's Auge zu übertragen, den Ton gleichsam an der Mundöffnung sichtbar zu erhaschen; so unter Anderem auch Luca della Robbia in seinem reizenden Knabenchor und Kinderreigen für die Orgelbrüstung des Doms zu Florenz (jetzt im Bargello). In Venedig, der Stadt der Madrigale und Serenaden, deren Musikfreude Giorgione in seinem „Concert" so stimmungstief verherrlichte, spielen die Engel mit Vorliebe die Laute, die Mandoline oder Geige, nur ab und zu auch ein Blasinstrument. Immer sitzen sie als kleine geistliche Pagen der Madonna oder irgend eines Heiligen auf der Kathedra zu unterst auf den Stufen; zuweilen — dann jünglinghafter gebildet — stehen sie zu den Seiten des Thrones. Besonders lieblich sind sie, wenn sie mit geneigtem Köpfchen die Stimmung ihres Instruments prüfen. So finden wir sie einzeln, zu zweien oder dreien, auf den Bildern Giovanni Bellini's, des Cima da Conegliano, selbst des trockeneren Vincentiners Bartolomeo Montagna; auf einem Madonnenbild mit Heiligen von dem Letzteren, das sich in der Brera zu Mailand befindet, sitzt zu oberst ein gar gewiegter Geiger, der offenbar nach der Bewegung des Strichs und der Stellung im Handgelenk seinen schönen Bogen führt; unten accompagniren zwei untergeordnetere Engelmusikanten auch etwas äußerlicher und mechanischer auf ihren begleitenden Instrumenten. In den Glanz und die harmonische Fülle des venezianischen Kolorits (Montagna hat davon wohl weniger weg) zittert auf jenen Bildern noch ein Wohllaut aus der Tonwelt, wenigstens geistig vernehmbar herein.



Freskogemälde von Thadd. Gaddi in S. Maria Novella zu Florenz. (14. Jahrh.

Pietro Perugino — der Hauptmaler der sanften, oft stereotypen Andachtsstimmungen, der religiösen Idyllen und Elegien — hält gleichfalls viel auf die musizirenden Engel, aber auf die jünglingsmäßigen, mit schwärmerisch-schmachtendem Blick. Er begünstigt wieder die Saiteninstrumente und stellt seine himmlischen Virtuosen auf eigene kleine Wolkenpodien ganz zunächst der Glorienerscheinung, so daß die Klänge in den Verklärungsschimmer hineinspielen, gleich einer zweiten Glorie von Tönen. Seine gemalte Lyrik bedarf ausdrücklich dieser musikalischen Zuthat. So bilden die Engel auf einem seiner Hauptbilder — der Verklärung Maria's in der Akademie zu Florenz — ein Quartett von Violine, Harfe, Mandoline und Laute und spielen zu beiden Seiten des mit kleinen Engelsköpfen besetzten Limbus die Festmusik zur Transfiguration der Himmelskönigin auf. — Im weiteren Verlauf wird das musikalische Treiben im Himmel immer geräuschvoller: so schon in den Engelskonzerten von Giacomo Francia und Lorenzo Costa in S. Petronio zu Bologna, noch mehr aber bei den Malern aus der Schule der Carracci. Das Quartett verstärkt sich allmählich zum Orchester: das Cello, selbst die Baßgeige kommen hinzu; bei einem besonders großen Jubel, wie etwa der berühmten Himmelfahrt Maria's von Correggio in der Domkuppel von Parma, geht es wohl auch ohne Tamburin und andere Schlaginstrumente nicht ab. Je weiter wir über die Blüthezeit des Cinquecento herauskommen, destomehr arbeiten die Musikkapellen des Himmels mit rauschend-voller Instrumentation.

Neben der Musikandacht kennt die Renaissance auch eine Blumenfeier der Engel von ganz besonderem poetischen Zauber. Die Engel im Rosenhag — das irdische Paradies pflegend und Blumen streuend — welch duftiger Lieblingsgedanke der zugleich frommen und weltfrohen Meister der Vorbereitungszeit zu der großen Kunstepoche! Man kennt die rosenstreuenden Engelsgruppen Benozzo Gozoli's in der Kapelle des Palazzo Riccardi; doch vielleicht noch mehr fesselt uns das zarte Blumenmotiv bei einem der sinnigsten Meister der aufstrebenden florentinischen Kunst, bei Sandro Botticelli. Er dichtet und malt so recht in seinen Bildern das Frühlingslied der Renaissance, die damals selbst in ihrer frühlingshaft jungen sprossenden Kraft stand. Auf seiner „Geburt der Venus" in den Uffizien, dann in dem Lorbeerhain des Venusgartens, den er für die Mediceervilla zu Castello malte — wie ist Alles da so blüthenselig! Es flattern Blumen durch die Luft, in mildem Anhauch weitergeweht; feinstielige Blüthen mit zarten Blättern daran, wie er sie besonders liebt: halbgeöffnete Rosenknospen, wohl auch Primeln, Nelken und Pensées. Diese Blumenpoesie überträgt er auch auf das religiöse Gebiet. Gar herrlich ist auf seiner „Krönung Marien's" in der Akademie der Künste zu Florenz das Hinwandeln der Engel um die Glorie, ihre anmuthige Neigung und die blumenstreuende Geberde der Hände. Der ganze Wolkenrand, auf dem die Zeremonie im Himmel spielt, ist schon der bunten Blüthen voll; aber sie halten reichlichen Vorrath bereit, es kommt immer noch mehr.

Wer käme so bald durch dieses schimmernde, schwebende Gestaltenreich hindurch, das sich ungezählt und unzählbar aus dem fernsten, noch immer hellen Hintergrund nachdrängt? Noch haben wir nicht den Höhepunkt der Engelsdarstellung bei Raphael besprochen, dessen Engel ebenso vollendet sind, wie seine Menschen; auch nicht das energische Geschlecht der Himmelsgeister bei Michel Angelo in der Sixtinischen Kapelle, das die traditionellen Flügel umgeworfen hat und Gottvater bei dem Schöpfungsakte in feierlicher Zeugenschaft umgibt. In ein völlig neues Stadium tritt zuletzt die Engelwelt bei Correggio und das ganze glorienhaft durchleuchtete Wolkenreich mit seiner jubelnd erregten Engelbevölkerung geräth bei ihm förmlich in kreisende Bewegung . . . .

Immer noch war ich auf dem Kirchenchor, in halber, höchst unrhythmischer Betäubung. Während einiger reiner gespielten Takte der Messe warf ich mir in Gedanken den Umriß des zwischen Wolken hinwogenden Gestaltengewimmels aus der Kuppel in Parma auf die Kirchendecke hin. Der geigenschwirrende Sonnenglanz der Mozart'schen Jubelmusik stimmte trefflich zu jener malerischen Vision; es schienen die Gruppen nach den Tönen sich harmonisch zu bewegen. Da ereignete sich das Unglück eines haarsträubenden falschen Trompeteneinsatzes — und das schöne Bild zerstob völlig. Man erledigte mit beschleunigter Eile das „dona nobis pacem" und die musikalischen Frevler begaben sich ohne sonderliche Gewissensbisse nach Hause oder vielmehr in's nächstgelegene Wirthshaus. Mein Kontrabassist folgte zuletzt; er schob in voller Befriedigung seiner musikalischen Leistung die Brille in die Tasche, nahm mit gravitätischem Ernst seinen Zylinder wieder von dem Haupte des weißen Orgelengels und ging des gleichen Weges den Andern nach.

Joseph Mayer.

Vom Fundament der Kirchenmusik.

Vortrag, gehalten in der 1. Generalversammlung des Diöcesan-Cäcilien-Vereins Regensburg am 5. Aug. 1879 von Hrn. geistl. Rath Georg Jacob.

Wohl auf keinem Gebiete der kirchl. Kunst herrscht noch immer eine solche Unklarheit über die grundlegenden Fragen, als auf dem der Kirchenmusik. Fragen Sie um die Principien der kirchlichen Architektur, Sie erhalten eine bestimmte, klare Antwort; dasselbe gilt von der kirchlichen Plastik in ihren verschiedenen Zweigen, wie von der Malerei, und zwar von der Wand- und Tafelmalerei an bis zur Glasmalerei und Stickerei; die Grundlagen sind klar. Fragen Sie einmal Zehn: Was ist kirch-



liche Musik? Und vielleicht werden Sie von Jedem der Zehn eine andere Antwort hören. Der Eine wird Ihnen sagen: Kirchliche Musik ist eben jene, die nichts Profanes, Weltliches an sich hat. Er hat Ihnen damit wenig gesagt, nämlich nur etwas Negatives. Ein Anderer erwiedert: Kirchliche Musik ist jene, die andächtig und erbaulich ist. Aber, m. H., das kann auch eine specifisch protestantische Kirchenmusik, zur Andacht stimmen, erbauen; und zudem, wie verschieden kann nicht Andacht und Erbauung sein! eine Litanei von Rastrelli mit ihrem Agnus Dei kann Diesen oder Jenen zu Thränen rühren, ist sie aber kirchlich? Ein Anderer sagt Ihnen: Kirchliche Musik ist nur der gregorianische Gesang; wieder ein anderer: Kirchliche Musik ist jene, welche die Vorschriften der Kirche beobachtet, zumal die Forderungen der kirchlichen Commission vom Jahre 1564; wieder ein Anderer: Kirchliche Musik ist jene, die mit der Liturgie der Kirche übereinstimmt, u. s. w. Versuchen Sie einmal, aus dem Allen die Principien für die kirchliche Composition abzuleiten, einen Maßstab festzustellen, nach welchem Compositionen, die sich für kirchlich ausgeben, beurtheilt werden sollen, und Sie werden zu keinem Resultat kommen. Und doch, m. H., soll es denn gerade bei jenem Zweige der Kunst, der am nächsten zum Altar und in's Heiligthum mit dem Priester hineintritt, keine ganz klaren und unverrückbaren Grundlagen geben, die Jeder anerkennen muß und kann? soll sich keine allgemein giltige und praktische Antwort finden auf die Frage, was kirchliche Musik sei? Zwar, die Meisten von Ihnen, daran zweifle ich nicht, vermögen die Antwort zu geben; Sie kennen diese Grundlage, dieses Fundament. Gut möchte nur das sein, heute einmal etwas eingehender nachzudenken, wie alle Musik auf diesem Fundamente aufgebaut werden müsse, um auf den Namen „kirchlich" Anspruch erheben zu können? Die Frage also, die ich heute mit Ihnen beantworten möchte, ist diese:

Welches ist das Fundament aller kirchlichen Musik; welche Musik steht auf dem wahren Fundamente?

Das Fundament brauche ich Ihnen nur zu nennen. Die Kirche hat ihre Musik in der Liturgie, den Gregorianischen, oder sagen wir besser, eben den liturgischen Gesang. Dieser ist das Fundament aller Kirchenmusik. Als im 14. Jahrhundert Einige anfingen, in ihren Compositionen für die Kirche von diesem Fundamente abzuweichen, da erhob Papst Johannes XXII. tadelnd seine Stimme, und sprach: „**Antiphonarii et Gradualia Fundamenta despiciunt, ignorant super quo aedificant.**" „Sie mißachten die Fundamente, wie sie gegeben sind im Antiphonar und im Graduale, sie wissen nicht, auf was sie bauen." Auf dieses Fundament wies der hl. Stuhl beständig hin, dieses Fundament hielt er fest bis heute. Die Bischöfe in ihren Erlassen, die Provinzialsynoden in ihren Beschlüssen, stellen alle kirchliche Musik immer wieder auf dieses Fundament. Das Ausschreiben des hochsel. Bischofs Valentin von Regensburg im Jahre 1857, welches von der Regeneration der Kirchenmusik handelte, und damals in ganz Deutschland Anklang fand, sprach dasselbe mit den Worten aus: „Der Gregorianische Gesang muß für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben, und gibt demnach auch allein den Maßstab für die richtige Beurtheilung derselben."

Eine Musik aber, welche auf diesem Fundamente fussen, und kirchliche Musik sein will, muß ein Dreifaches mit dem liturgischen Gesang gemeinsam haben, nämlich:

1. Gleiche Textauffassung,
2. Gleichen Melodieenbau,
3. Gleiche Tonalität.

Gestatten Sie mir, daß ich hierüber in Kürze das zum Verständniß Nothwendigste ausführe. Und fürchten Sie nicht, daß die Grundsätze, die ich hier anführe, zu strenge sein möchten. Ich habe noch immer erfahren: Klarheit in den Principien macht milde in ihrer Anwendung, nur die Unklarheit macht rigoros.

I.

Die ganze Liturgie der Kirche ist musikalisch, d. h. das heilige Wort derselben ist durchweg zum Gesange gehoben und verklärt. Schlagen Sie die Missalien auf: für alle Introiten, Gradualien oder Tractus, für alle Offertorien, Communionen, sowie für alle ständigen Theile des hl. Opfers, Gloria, Credo, Sanctus u. s. f. haben Sie den liturgischen Gesang des Priesters und des Chores. Schlagen Sie die Breviere auf: alle Antiphonen und Psalmen, alle Hymnen und Responsorien, alle Theile des Opfergebetes haben ihren liturgischen Gesang. Gehen Sie

die Pontifikalien, die Ritualien durch: überall **Gesang**. Ich frage nicht, warum das so **sei?** Das würde zu weit führen. Es ist **so**, und wird so bleiben, so lange es eine Liturgie der Kirche gibt. Dieser liturgische **Gesang** ist aber nichts Anderes, als das im **Tone** verklärte, gleichsam ausgeblühte, **heilige** Wort der Liturgie. Der liturgische **Gesang** gibt den hl. Text im Tone stets nach **der** Ordnung der Liturgie und nach dem Geiste der Liturgie. Und jede Musik, die sich aufbauen will auf diesem gegebenen Fundamente, die kirchlich sein will, muß den Text überall in der kirchlichen Auffassung geben, d. h., in der Ordnung der Liturgie, und im Geiste der Liturgie.

1. Da ist in den sechziger Jahren eine Schrift erschienen: „Haydn, Mozart und Beethovens Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner." Der Verfasser nimmt Beethoven gegen den Vorwurf des Pastor Stein, daß er in seiner D-dur-Messe den Text ganz wunderlich behandle, in Schutz, und sagt: „Darin sehe man eben Beethovens Unzufriedenheit mit einem Texte, welcher der künstlerischen Gestaltung und Rundung so sehr widerstrebe;" und fügt bei: „Fürwahr, statt sich über unsere Tonsetzer lustig zu machen, hätte Stein eher die liebevolle Geduld und Hingebung bewundern sollen, mit der sie diesem planlos zusammengestellten Text und dem Gesetze ihrer Kunst zugleich gerecht zu werden gesucht haben." Hier haben Sie, m. H., eine Auffassung des liturgischen Textes, welche jener im liturgischen Gesange diametral entgegengesetzt ist. Wie, m. H., der liturgische Text soll ein planlos zusammengestellter Text sein? Ich sage: eine Compositionsweise, welche zu dem Geständnisse zwingt, daß sie mit dem hl. Texte Nichts machen könne, ohne sich ihn nach ihren Kunstgesetzen zurechtzurichten, kann unmöglich eine kirchliche Musik hervorbringen, und wenn sie auch ein Beethoven handhabte. Denn sie verkennt das ganze Fundament. Der liturgische Gesang zeigt uns den hl. Text in ganz anderer Auffassung. Er will nur das hl. Wort geben, das die Liturgie gibt, und ordnet sich ihm ganz unter; will Nichts sein, ohne dasselbe; er will das hl. Wort uns geben, wie es die Liturgie gibt, ungeändert, ungekürzt.

Und so haben es jene Compositeure gehalten, die ihre Musik auf dem Fundament liturgischen Gesanges aufgebaut haben, die alten Meister im 13.—17. Jahrhundert. Ihnen war der Text der Liturgie in all ihren Theilen ein heiliger, kein planlos zusammengestellter; und darum behandelten sie jeden Text des Missale und Breviers ohne Unterschied, und ihre Kunst vertrug und vereinte sich wie der liturgische Gesang ohne Schwierigkeit mit jedem. Sie faßten ihn auf in Verbindung mit der hl. Handlung; und darum war jedes Wort ihnen doppelt heilig. Wo wäre es je einem alten Meister eingefallen, sich den Text zurechtzurichten, zu ändern, zu kürzen, um seiner Kunst gerecht zu werden? Wohl wissen wir es, daß zu allen Zeiten die Kirche das hl. Wort gegen die sich einschleichenden Mißbräuche in der Musik zu schützen hatte, zuletzt noch die oben genannte Commission 1564; aber wir wissen auch, mit welcher Pietät und Geschicklichkeit die alten Meister diesen Mißbräuchen zu entgehen wußten.

Eine Musik also, welche kirchlich sein will, muß den hl. Text auffassen, wie das im liturgischen Gesange geschieht, d. i., in der vollsten Unterordnung unter die Liturgie.

2. Der Text der Liturgie ist fast durchaus der hl. Schrift entnommen; aber, m. Herrn, in der Liturgie erhält er je nach seiner Anwendung in diesem oder jenem Feste, in dieser oder jener hl. Handlung, in diesem oder jenem Theile derselben, seinen neuen, vollendeten, überaus mannigfaltigen und wechselnden Sinn. Das ist der Geist der Liturgie, der das hl. Wort mit stets neuer Bedeutung, neuem Leben erfüllt. Der liturgische Gesang faßt den Text stets nach diesem Geiste der Liturgie; und darin liegt seine unerreichbare Erhabenheit, seine unermeßliche Tiefe, seine nie alternde Schönheit. Darum ist aber auch der liturgische Gesang das Fundament kirchlicher Musik. Will ein Compositeur erkennen, wie dieser oder jener Text für die Musik im Geiste der Liturgie aufzufassen sei, so hat er hier, im liturgischen Gesange, die sicherste Basis.

Das ist auch der Grund, warum die alten Meister ihre Compositionen über den **cantus firmus**, d. h. über dem liturgischen Gesange, aufgebaut haben. Sie wußten, daß die Auffassung des hl. Textes, wie sie in diesem gegeben, die dem Geiste der Liturgie entsprechende sei, und sie legten dieselbe ihren Arbeiten zu Grunde. So hat einer der berühmtesten und größten Compositeure aller

Zeiten, ein Zeitgenosse Josquins, nämlich Heinrich Isaak, die sämmtlichen Introiten, Gradualien, Communionen des Kirchenjahres bearbeitet, und in einer Stimme (in den ersten zwei Büchern im Discant, im Dritten aber im Baße) behält er ganz getreu als **vox fundamentalis** den liturgischen Gesang bei. Ebenso hielten es andere große Meister in vielen ihrer Compositionen. Oder aber sie nahmen ihren Grundgedanken, das Thema, aus dem liturgischen Gesange, ähnlich wie der Prediger sein Thema aus der Pericope, und führten es meditirend durch. Oder, was übrigens seltener vorkam, sie gaben dem Texte eine Melodie freier Erfindung; und auch dann werden Sie stets eine bewunderungswürdige Uebereinstimmung ihrer Auffassung desselben mit der im liturgischen Gesange angedeuteten wahrnehmen. Ueberall tritt hier die bloß subjektive, die individuelle Auffassung der hl. Worte zurück hinter der mehr allgemeinen in der Liturgie. Nicht der Einzelne ist es, der da seine Auffassung und seine Empfindung zum Ausdruck bringen, und den Zuhörern beibringen will, sondern es bleibt die Kirche, die da betet und singt.

Wenn Ambros in seiner Musikgeschichte von Joh. Gabrieli rühmt: „Er betet und wir alle beten mit ihm ...... In ihm kündiget sich die kommende musikalische Emancipation des Individuellen an," so sind wir weit entfernt, darin einen Fortschritt der kirchlichen Musik zu erkennen; wir erkennen darin ein wenn auch noch unbewußtes Brechen mit der älteren Richtung, — die beginnende Renaissance der Musik. Man verläßt das Fundament, und wählt sich sein eigenes.

Nochmals, m. H., nicht die bloß individuelle Auffassung soll in der Composition des heil. Textes zur Geltung kommen; das erste ist und bleibt die kirchliche Auffassung in der Liturgie. Ein Compositeur, welcher den heil. Text für die Liturgie in Musik bringen will, wird immer gut thun, nach dem Beispiele der Alten, den liturgischen Gesang herzunehmen und zu studiren, um vorerst von dem darin ausgesprochenen Geiste sich durchdringen zu lassen, dann meditiren, und dann erst componiren. Wer bei seinen Compositionen das gegebene Fundament außer Acht läßt, setzt sich der Gefahr aus, eine rein subjektive, vielleicht sogar der Liturgie fremde Auffassung zu bringen. Sie kann geistvoll, sie kann andächtig, sie kann effektvoll sein, — aber ob sie auch kirchlich ist?

Das also ist das Erste, was jede kirchliche Musik mit dem liturgischen Gesange gemeinsam haben muß: gleiche Textauffassung. Nur so ist sie aufgebaut auf dem gegebenen Fundamente, nur so ist sie wahrhaft kirchlich.

II.

Der liturgische Gesang hat seinen ihm eigenthümlichen Melodieenbau. Sie wissen, daß dieses das wesentliche Charakteristicum des liturgischen Gesanges ist. Seine Melodie ist Sprachmelodie, eine Melodie, welche zur Grundlage und zum Urbild die der Sprache des Menschen vom Schöpfer selbst verliehene Fähigkeit hat, das Wort auch mit dem Ton zu verbinden. Ist das Wort in der Sprache des Menschen das Echo des schöpferischen Wortes, das den Menschen ansprach und ihm dadurch die Sprache verlieh, so ist der Ton in der Sprache des Menschen der Wiederhall der Liebe, mit der Gott zum Menschen sprach. Diese Melodie der menschlichen Sprache ist der Ursprung und die Grundlage aller Musik. Die Musik aller Völker ohne Ausnahme war daher Sprachgesang. Es ist der natürlichste, der reichste, der allgemein verständliche. Es versteht sich daher von selbst, daß wie aller ältester Gesang im Orient und Occident überhaupt, und der Tempelgesang des auserwählten Volkes insbesondere, so auch der liturgische Gesang der Kirche Sprachgesang sei. Es gibt keine einzige Melodie im ganzen großen Schatze des liturgischen Gesanges, welche nicht gebaut wäre auf den Principien des Sprachgesanges. Der liturgische Gesang hat also seinen ihm wesentlich eigenthümlichen Melodieenbau, den Bau der Sprachmelodie. Die Sprachmelodie aber unterscheidet sich von der modernen Melodie durch einen ganz eigenen Ausdruck, und eine ganz eigene Gliederung. Und nun sage ich: Jede Musik, die sich aufbauen will auf dem gegebenen Fundamente, die kirchlich sein will, muß gleichen Melodieenbau haben mit dem liturgischen Gesange und zwar nach Ausdruck und Gliederung.

1. M. H., unsere ganze moderne Musik ist nicht melodisch, sondern harmonisch; d. h. sie baut ihre Melodieen nicht selbstständig, sondern auf der Harmonie, auf dem Akkorde

auf. Darum finden Sie in keinem, auch nicht im besten neueren Lehrbuche der Composition eine nur halbwegs genügende Unterweisung zur Erfindung einer Melodie. Jede neuere Compositionslehre beginnt mit der Harmonie, nicht mit der Melodie, und selbst Marx, der doch die Melodie „das Lebenselement der Musik“ nennt, kennt keine andere als die harmonikale, oder besser gesagt, die aus dem Akkord sich ergebende Melodie.

Nun nehmen Sie die Scriptores musicae ecclesiasticae, von Gerbert gesammelt, zur Hand! Wie ganz verschieden ist da die Lehre über den Melodieenbau! Lesen Sie die größeren und kleineren Lehrbücher aus der Zeit der alten Meister durch. Hier ist überall die Melodie das Erste, die Harmonie in unserm Sinne das Produkt der Melodie.

Daher kommt es, daß die Melodieen des liturgischen Gesanges, wie die Melodieen des polyphonen ältern Styles, einen von den Melodieen der modernen Musik wesentlich verschiedenen Ausdruck haben. Und wollen wir diesen Ausdruck der Melodie des liturgischen Gesanges mit Einem Worte bezeichnen, so müssen wir sagen: Hier singt man, wie man spricht, dort singt man, wie man spielt. Hier ist die lebendige Sprache das Entscheidende, dort das todte Instrument. Darum finden Sie z. B. im liturgischen Gesange allein die ursprüngliche Bedeutung der Intervalle wieder. Sie ist dieselbe wie für den Ausdruck in der menschlichen Sprache. Was macht die moderne Musik aus den Intervallen, und welche genügen ihr noch zum Ausdruck der Gefühle? Vergleichen Sie einmal die Anwendung der Intervalle für den musikalischen Ausdruck im liturgischen Gesange und bei den ältern Meistern ohne Ausnahme; welch ein immenser Unterschied hier und im modernen Melodieenbaue! Meine Herren, so lange nicht wieder das so natürliche Princip für den Melodieenbau zur Geltung kommt: Singe, wie du sprichst, im Sinne der älteren Musik, so lange nicht die Melodie wieder Sprachmelodie wird, wie sie der liturgische Gesang und die aus ihm hervorgegangene polyphone, contrapunktische Musik der Alten aufweist, wird jede Composition für die Kirche immer den Ausdruck des Modernen an sich tragen, und in Widerspruch treten mit dem Ausdrucke der liturgischen Melodie.

2. Die Sprachmelodie hat ihre eigene Gliederung, wesentlich verschieden von jener der modernen Melodie. Die moderne Melodie ist metrisch gebaut, die Sprachmelodie rhythmisch. Die ganze Compositionsweise der neueren Zeit beruht auf der Theilung in gleich große, correspondirende Sätze, und entspricht dem Lied mit seinen Versfüssen und Verszeilen und Reimen; sie ist metrisch gegliedert, und behandelt daher die Melodie allzeit liedmäßig, oder, was das Nämliche ist, arios.

Die Sprachmelodie des liturgischen Gesanges hat auch ihre Gliederung, aber nicht nach einem äußeren Schema, wie dieses in Versmaßen sich darstellt, sondern nach dem inneren Verhältniß der Worte und Sätze. Wie in der Sprache die natürliche Melodie nicht bloß die Bewegung des Gefühls ausdrückt durch die Hebung und Senkung der Töne, durch die Intervalle, durch die mehr oder minder reiche Ausschmückung der Haupttöne mit Nebentönen, sondern auch die Beziehungen der einzelnen Worte und Sätze kennzeichnet, Vordersatz und Nachsatz und Zwischensätze auch tonal unterscheidet, und ordnet, und zu einem Ganzen verbindet, so die Kunstmelodie im liturgischen Gesange. Bei den alten Lehrern wiederholt sich daher immer der Ausspruch: „Eodem modo distinguitur cantilena, quo et sententia,“ d. h. Eine Melodie gliedert sich in gleicher Weise, wie der Redesatz. Jede Melodie des liturgischen Gesanges hat ihre schöne, logische, natürliche Gliederung, erkennbar zumeist durch die verschiedenen Schlüsse oder Tonfälle, die, wie noch Frezza sagt, gleichsam das Knochengerüste der Melodie ausmachen.

Die Meister des polyphonen Styles kennen keine andere Gliederung des melodischen Satzes als diese, die natürlich rhythmische, nicht aber die metrische. Jede einzelne Stimme spricht nicht bloß selbstständig, sondern hat auch ihre eigene rhythmische Gliederung. Hierin stehen die alten Meister ganz auf dem Boden des liturgischen Gesanges, und hierin liegt auch die tiefere Bedeutung der imitatorischen und contrapunktischen Stimmenführung. Die alten Meister wollen auch im mehrstimmigen Satze keinen anderen Melodieenbau nach Ausdruck und Gliederung, als den der Sprachmelodie und des liturgischen Gesanges.

Ein Compositeur, welcher für die Kirche, sei es nun im ein- oder mehrstimmigen Satze, Melodieen baut, mit metrischer, d. i.



liedmäßiger, arioser Gliederung, tritt in Widerspruch mit den Melodieen des liturgischen Gesanges, und mit diesem selbst; seiner Composition fehlt etwas Wesentliches, sie ist nicht sprachlich rhythmisch. Sie wird den natürlichen Rhythmus des in Prosa auftretenden heil. Textes zerstören, in dem sie diesen in die metrische Gliederung zwängt, oft durch die unnatürlichsten Kürzungen, oder Dehnungen und Wiederholungen im Tonsatze; und während sie so die sog. endlose Melodie vermeiden will, wird sie uns eine Melodie bieten, die kopflos ist, weil sie nicht zum Texte paßt.

Also, m. H., eine Musik, die kirchlich sein will, muß mit dem liturgischen Gesange gemeinsam haben: gleichen Melodieenbau nach Ausdruck und Gliederung. Nur so baut sie sich auf über dem gegebenen Fundament, und ist wahrhaft kirchlich.

III.

Der liturgische Gesang hat seine ihm eigenthümliche Tonalität, d. i. sein eigenes Tongeschlecht und seine eigenen Tonarten. Eine Musik, welche nicht in Widerspruch treten will mit dem liturgischen Gesange, muß mit diesem gemeinsam haben gleiche Tonalität. Ich kann mich dabei kurz fassen, da ich mit diesem Satze etwas fast allgemein Anerkanntes ausspreche.

1. Der ganze liturgische Gesang kennt nur das diatonische Klanggeschlecht, kein anderes, und insbesondere nicht das chromatische. Sie wissen, daß schon bei den Griechen das chromatische Tongeschlecht mit seinen gebrochenen Halbtönen als leidenschaftlich und sinnlich und weichlich galt. Aristoxenus nennt es süßlich und weinerlich. Es wurde nur zum Dithyrambus verwendet, nicht in der Tragödie oder in der edleren Lyrik. Der Chorgesang bediente sich immer nur des einfachen und natürlichen diatonischen Geschlechtes. Daher können wir uns nicht wundern, daß auch der Gesang im Tempel zu Jerusalem, und der Gesang in der Kirche Christi die chromatische Compositionsweise ausschloß und nur die diatonische in den Gebrauch nahm.

Auch die älteren Meister des mehrstimmigen Gesanges componirten für die Kirche ausschließlich nur diatonisch; sie hielten, soweit es die contrapunktische Stimmenverflechtung zuließ, am Charakter des diatonischen Klanggeschlechtes fest. Daß sie es verstanden hätten, chromatisch zu componiren, bewiesen sie in ihren außerkirchlichen Werken. Die fünf Bücher chromatischer Madrigale von Cyprian de Rore, die „Prophetiæ Sibyllinæ quatuor vocibus chromatico more confectæ" von Orl. Lasso u. a. sind dessen Zeuge. Für die Liturgie aber blieben die Meister auf dem Boden des liturgischen Gesanges.

Ich kenne die Einwürfe Jener, die da meinen, es müsse dem Componisten frei stehen, auch vom chromatischen Tongeschlecht Gebrauch zu machen, und zwar nicht bloß in den Grenzen, welche die älteren Componisten einhielten; sie sagen, es fordere dieses besonders der Ausdruck und der Effekt. Allein, m. H., es kömmt eben auf den für die Liturgie geziemenden Ausdruck und Effekt an. Der Altar braucht nicht den Effekt der Bühne. Selbst ein Mann, der auf ganz anderem Standpunkte steht, als wir, Vischer nämlich in seiner Aesthetik der Musik, spricht sich über die Anwendung des Chroma also aus: „Die chromatische Leiter verwischt die charakteristischen Intervalle, und kann daher nur untergeordnete Bedeutung ansprechen," und wieder: „Alle über den Dur- und Moll-dreiklang hinausgehenden . . . . ., besonders die durch Hereinnahme leiterfremder Töne entstehenden Akkorde haben etwas Ungewöhnliches, Spannendes, Drängendes, etwas halb Trübes, halb Wollüstiges." Aber abgesehen von dem Allen: es haben die besten Meister dessen sich möglichst enthalten, und wer wie sie in Uebereinstimmung bleiben will mit dem liturgischen Gesange, muß handeln wie sie, und für die Kirche diatonisch componiren. Jede andere Compositionsweise entfernt sich von dem gegebenen Fundamente.

2. Albert Thimus in dem herrlichen Werke: „Die harmonikale Symbolik des Alterthums" hat Ein Resultat wissenschaftlicher Forschung festgestellt, das für die kirchliche Musik von höchster Bedeutung ist, nämlich die Identität der dem liturg. Gesange eigenen Tonarten mit jenen der ältesten Culturvölker. Die Tonarten des liturgischen Gesanges sind dieselben, welche die Semiten als uralt überliefert bewahrten, welche David im Tempelgesange angewendet, und die unverändert bis auf Christi Zeit im Gebrauche blieben; dieselben, an welche die altpythagaräische Schule in Griechenland ihre Geheimlehren aus der Uroffenbarung knüpfte, und

deren die ältere griechische Musik auch in der Praxis sich bediente. Das ist ein Resultat, welches der Kirche einen wahren musikalischen Schatz vindicirt: sie besitzt in ihrem liturgischen Gesang, und in seinen Tonarten die älteste, reinbewahrte, heiligste Musik der Welt.

Mit Recht stellen wir daher an Alle, welche für die Kirche componiren wollen, die Forderung, an den Tonarten des liturgischen Gesanges festzuhalten in der Weise der älteren Meister, welche es gar wohl verstanden, wie Proske sich ausdrückt, einerseits die Freiheit der harmonischen Kunst zu entfalten, und anderseits das Regulativ des Tonsystems nicht der Phantasie zu opfern. Also wir stellen an die Componisten die Forderung, daß sie den Charakter und die Bedeutung der kirchlichen Tonarten kennen, daß sie die Unterscheidungen derselben beachten, daß sie dieselben nicht vermischen. „Tonos nesciunt, quos non discernunt, imo confundunt“, tadelt Papst Johannes XXII. Jene, die da nicht mehr achten des gegebenen Fundamentes, „sie kennen nicht die Tonarten, unterscheiden sie nicht, vermengen sie.“

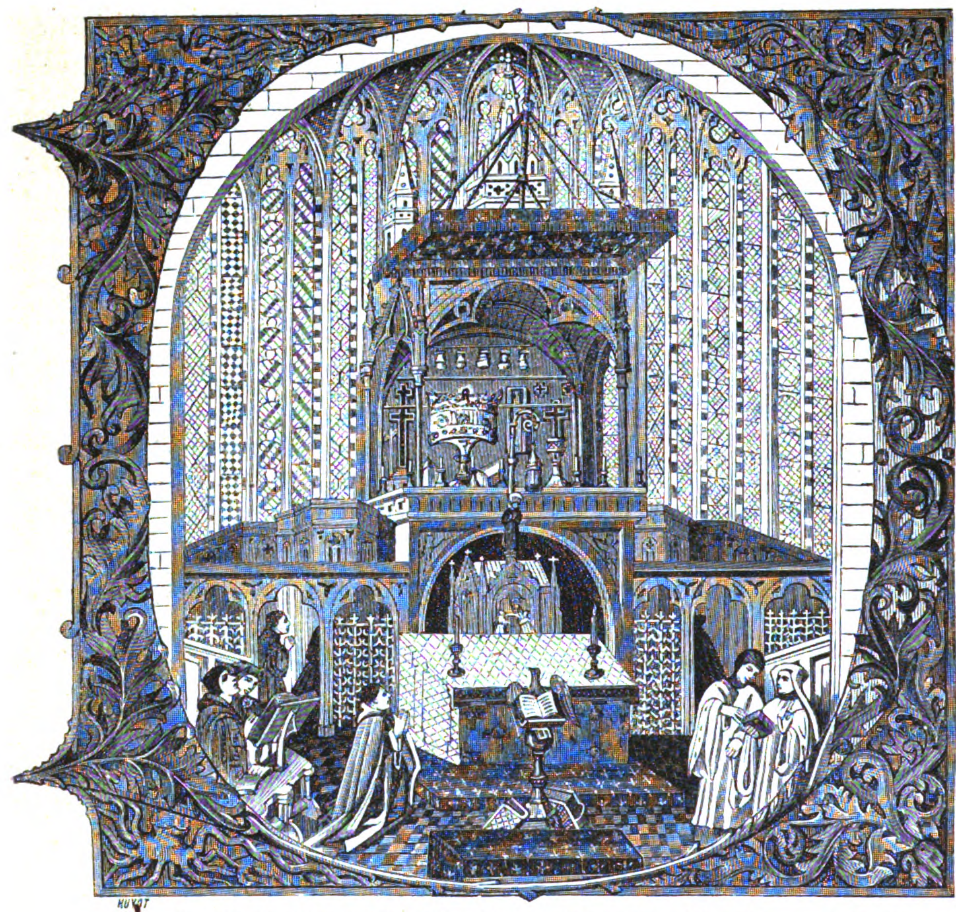
Meine Herren! Die Liturgie ist selbst das erhabenste Kunstwerk des in der Kirche Gottes waltenden hl. Geistes. Eine Musik, welche sich nicht einheitlich einfügen will in dieses Kunstwerk, Widerspruch in dasselbe bringt, indem sie sich durch eine fremdartige Tonalität in Widerspruch setzt mit dem Gesange der Liturgie, der nun einmal unzertrennlich mit ihr verbunden ist und bleibt, kann unmöglich kirchlich sein.

Eine Musik, die kirchlich sein will, muß mit dem liturgischen Gesang gemeinsam haben: gleiche Tonalität, d. h. gleiches Tongeschlecht, gleiche Tonarten.

Das also, m. H., ist das Fundament aller kirchlichen Musik, der liturgische Gesang, und drei Dinge sind es, durch welche dieselbe mit ihm zusammenhängend bleiben muß: gleiche Textauffassung, gleicher Melodieenbau, gleiche Tonalität. Dieß ist das Wesentliche, Alles Andere ist nicht wesentlich. Ob Instrumente zur Anwendung kommen können oder nicht? Sie sind unnöthig, sie sind untraditionell, aber sie sind an und für sich nicht unkirchlich. Unkirchlich ist aber jede Anwendung von Instrumenten zum Gesange, wenn sie es diesem unmöglich machen, auf dem bezeichneten Fundamente zu bleiben, oder wenn sie sich selbst dem nicht einfügen können. Man versuche es! Bis jetzt sind die Versuche, unsere Instrumentalmusik festzuhalten, nicht sonderlich geglückt. Ob eine Composition im Style der Messe des Meisters von Tournay aus dem 13. Jahrhundert oder der Missa Papæ Marcelli, im Style Josquins oder im Style Allegris gearbeitet sei, ist nicht wesentlich. Die Composition kann strenger oder weicher, schwerer oder leichter verständlich, kunstvoller oder schlichter, mehr oder minder angenehm sein, kirchlich aber ist sie, wenn sie sich am Fundamente hält. Das, m. H., ist immer die Eine bleibende Forderung für jede Composition: Gleiche Textauffassung mit dem liturgischen Gesang, gleiche Melodieenbildung, gleiche Tonalität. Das ist der Maßstab für die Beurtheilung jeder kirchlichen Musik. Denn wahr muß auch hier bleiben: Einen anderen Grund für diese kann Niemand legen außer dem, der gelegt ist, und das ist — der liturgische Gesang.



Die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's.



quam metuendus est locus iste! Vere non est hic aliud, nisi domus Dei, et porta cœli.

„O wie furchtbar ist dieser Ort! Wahrlich nichts Anderes ist hier, als das Haus Gottes und die Pforte des Himmels."

So, meine ich, hat der „Fürst der kirchlichen Musik", Giov. Pierluigi da Palestrina, immer gebetet, diese Worte scheinen ihm stets vor Augen geschwebt zu haben, wenn er seine herrlichen Weisen für die Liturgie schuf, und zum Preise Gottes die Menschenstimmen ineinanderwebte.

Je mehr sich Schreiber dieser Zeilen durch Aufführung der Werke Palestrina's und durch sorgfältiges Studium sämmtlicher, zum Zwecke einer Gesammtausgabe ihm vorliegenden Compositionen des Pränestiners mit dem Geiste des wundersamen Sängers bekannt macht, desto klarer werden ihm die inhaltsschweren Worte Dr. Proske's (Einleitung zur Mus. div. Band I, S. XXXI):

„Die Kunst kann keinen edleren Stoff bearbeiten, als die menschliche Stimme. Hierin liegt zugleich ein materieller Vorzug der Musik vor den bildenden Künsten, daß sie nicht bloß dem unbelebten Material Seele einzuhauchen, sondern aus beseelten Stoffen ein erhöhtes Geistige zu schaffen vermag. Das edelste Gebilde aber, zu welchem die Menschenstimme sich erheben kann, ist: ein lebendiges Organ des christlichen Gottesdienstes zu werden, zu den Mysterien der Kirche in nächste Beziehung zu treten. Ihre Bestimmung erhebt sich weit über jede ästhetische Aufgabe der Kunst beim christlichen Gottesdienste; ein Kreis liturgischer Normen ist ihr eingewiesen, die Weihe der in ihren Mund gelegten heiligen Worte und Töne erzeugt ein Bild reiner, unverwelklicher Schönheit, das vom Hauche subjectiver Kunstabsicht nicht getrübt werden soll. Darum möge der heilige Sänger in die-

sen Normen eine weise Beschränkung seiner subjectiven Gefühlsweise erkennen; von seiner Leistung jede Absicht eines eigentlichen Kunstgenusses auszuschließen, den objectiven Ernst seiner Aufgabe festzuhalten wissen. Dieser objectiven Würde steht aber die Ausdrucksweise der heutigen Musik entgegen, welche das Gebiet der heiligen Lyrik verlassen und in den Tempel Gottes die dramatische Effectmusik eingeführt hat: woher es auch kommt, daß unsere vorherrschend an Darstellendes, Schilderndes und Handelndes in der Musik gewöhnte Auffassung in dem rein lyrischen Gesang der kirchlichen Vorzeit das tiefbeschauliche Grundelement übersieht und den eigenen Gemüthsdefect auf das heilige Kunstwerk überträgt."

Nach diesen einleitenden Worten sollen die Fortschritte und der gegenwärtige Stand der (durch den Artikel im Cäcilienkalender 1879 „Nach Palestrina wegen Palestrina" angeregten) Gesellschaft zur Gesammtausgabe der Werke Pierluigi's historisch getreu mitgetheilt werden.

Der Unterzeichnete hielt es für seine erste und wichtigste Aufgabe, den Segen des Kirchenoberhauptes, unseres hl. Vaters Leo XIII. für das Unternehmen zu erflehen. Deßhalb eilte er im Herbste 1878 nach Rom, referirte Sr. Heiligkeit über die schon früher durch Pius IX. ertheilte Erlaubniß, sämmtliche bisher unedirten und unbekannten Werke Pierluigi's aus dem Archiv der Sixtinischen Kapelle zum Zwecke der Edition zu kopiren, und bat schriftlich um die Gunst und Billigung des neuen Papstes für ein Werk, dessen Erscheinen den Bestrebungen für Reform der kirchlichen Musik als Anhaltspunkt und Muster dienen könne, das ein Compaß werden solle für die im Dienste der Kirche schaffenden und wirkenden Komponisten und Chordirectoren. Leo XIII. würdigte sich dem Bittsteller eigenhändig zu antworten: Opus a te, dilecte fili, inceptum tuosque in id labores commendamus, et Apostolicam benedictionem tibi ex toto cordis affectu impertimur.*) Leo PP. XIII.

So ermuthigt und gestählt wendete sich der Unterzeichnete mit aller Kraft dem gesetzten Ziele zu und verbreitete durch kirchenmusikalische und katholisch-politische Blätter nachstehende „Einladung zur Subscription auf sämmtliche Werke des Giovanni Pierluigi da Palestrina":

Die Verlagshandlung **Breitkopf u. Härtl** in Leipzig hat schon vor Jahren den Plan gefaßt, sämmtliche Werke des unsterblichen Altmeisters der Kirchenmusik, des „princeps Musicæ," genannt **Palestrina**, in würdiger, monumentaler Ausgabe herzustellen. Sechs Bände liegen fertig in herrlicher Ausstattung vor, ähnlich den weltberühmten Gesammtausgaben der Werke von J. S. Bach, G. Fr. **Händel**, Ludwig v. **Beethoven** 2c. Durch einen Contract mit dem Unterzeichneten haben sich Breitkopf und Härtel verpflichtet, **alle**, ca. 36 Bände umfassenden Werke Palestrina's bis längstens zum Jahre 1894, dem dreihundertsten Todesjahre Pierluigi's, in gleicher Weise herzustellen, wenn es gelingt, 300 Subscribenten zu einem **Palestrina-Verein** zu sammeln. Ich bitte demnach P. T. dringend, sich selbst zu betheiligen und Freunde des Unternehmens zu gewinnen. Die einzige Bedingung ist nach vollendeter Constituirung der nöthigen Zahl von Subscribenten die jährliche Einzahlung von **20 Mark** (**24 Fr., 10 fl. ö. W. in Gold oder Silber**). Dafür erhalten P. T. jährlich **zwei** Bände von je 160—170 Seiten in Groß-Folio und können auch eventuell die bereits erschienenen sechs Bände für je **10 Mark** (in jährlicher Ratenzahlung von **20 Mark**) durch mich erhalten. Gegenwärtige Subscription **bindet nur dann**, wenn die Zahl 300 erreicht ist. **Vorauszahlung wird nicht angenommen.** Ist das Unternehmen gesichert, so werden P. T. schleunigst benachrichtigt. Mit der Zusendung des Bandes werden die 10 Mark (12 Fr., 5 fl. ö. W.) durch Postvorschuß erhoben. Ich verweise schließlich auf einen ausführlichen Artikel über das Unternehmen im Cäcilienkalender pro 1879 (Selbstverlag, Zusendung gegen 1 ℳ 10 ₰. bei directer Bestellung) und zeichne mit vorzüglicher Hochachtung

Regensburg, 15. Oktober 1878.

P. T. ergebenster 2c.

Schon nach wenigen Monaten war eine ansehnliche Zahl von Subscribenten erreicht, aber das Unternehmen noch nicht gesichert. Theils Zweifel, ob überhaupt die Zahl von 300 Theilnehmern erreichbar sei, theils Bedenken über den Termin von 14 Jahren, theils Bedauern über Mangel an Geldmitteln, theils Schrecken vor der erstmaligen Zahlung von 60 Mark für die bereits erschienenen 6 Bände, theils Gleichgiltigkeit für ein Werk, „das ja doch nur Veraltetes wieder beleben wolle und dessen Brauchbarkeit und Zweckmässigkeit überhaupt bestritten werden müsse" — hielten Viele ab, den größtentheils mit Begeisterung aufgenommenen Plan mit durchführen zu helfen.

*) Das von dir, geliebter Sohn, begonnene Werk und deine auf dasselbe verwendeten Arbeiten empfehlen wir, und ertheilen dir aus der ganzen Fülle des Herzens den Apostolischen Segen.

Am 8. Jan. 1879 wurde an die ersten Mitglieder der Palestrinagesellschaft folgende Mittheilung gesendet:

„Bis zum heutigen Tage zählt der „Palestrina-Verein“ 74 Mitglieder. Wenn es jedem derselben gelingt, noch zwei Freunde zu erobern, dann sind wir der vom Verleger geforderten Zahl von 300 Subscribenten schon um ein Bedeutendes näher gerückt.

Uebrigens werden der 7. (Motetten), der 8. (Hymnen) und der 9. Band (die fünfstimmigen Offertorien) im Laufe des Jahres 1879 fertig gestellt, so daß mit dem Jahre 1880 der 10. Band (1. Buch der Messen) ausgegeben werden kann. Der Verleger hat sich jetzt schon bereit erklärt, den 10. Band auch ohne die contractmäßige Subscribentenzahl herstellen zu wollen, in der Hoffnung, daß durch vereintes Wirken aller für das monumentale Werk begeisterter Palestrinafreunde bis zu jenem Zeitpunkte die nöthige geschäftliche Sicherheit geboten sein werde.

P. T. sind demnach wiederholt und dringend gebeten, dem schönen Unternehmen Ihre Aufmerksamkeit und Theilnahme schenken zu wollen ꝛc.

Am 27. Jan. 1879 trat auch die Firma Breitkopf und Härtel mit einem Prospect in die Oeffentlichkeit, der hier als Document Platz finden soll:

Von der Ueberzeugung ausgehend, daß ein Zurückgehen auf Palestrina's Werke vom segensreichsten Einfluß auf die Weiterbildung namentlich der geistlichen Musik sein muß, haben wir seit langer Zeit der Veröffentlichung seiner sämmtlichen Werke näher zu treten gesucht. Vor 50 Jahren verhandelten wir mit dem Biographen und gründlichsten Kenner Palestrina's Giuseppe Baini in Rom, welcher die meisten von dessen Werken in alten Drucken und Handschriften gesammelt und handschriftlich in Partitur gesetzt hatte, doch zerschlug sich das Unternehmen wider unserer Wünsche. Als später die preußische Regierung den Gedanken Palestrina's Werke zu veröffentlichen hochsinnig aufnahm, und auf ihre Veranlassung Theodor de Witt in Italien reiches Material sammelte, übernahmen wir gern den Verlag einer Reihe Palestrinascher Werke, von denen Th. de Witt, J. N. Rauch und Fr. Espagne bis jetzt 6 Bände Motetten herausgaben, und deren siebenter Band, von Albert Kopfermann fertiggestellt, sich unter der Presse befindet. —

Trotz der bisher sehr bescheidenen Theilnahme des Publikums an den veröffentlichten Bänden, unternehmen wir es nunmehr, dem lange gehegten eigenen Wunsche Folge gebend, die Veranstaltung einer vollständigen kritisch revidirten Palestrina-Ausgabe anzukündigen.

Die Ausgabe wird, nach den Grundsätzen der modernen Musikwissenschaft veranstaltet, sich in kritischem Werthe, wie in der äußeren Ausstattung: im Format, Papier, Stich und Druck die Bach- und Händel-Ausgabe zum Vorbilde nehmen.

Es wird Subscription auf das Ganze dieser Ausgabe eröffnet und der Subscriptionspreis auf ℳ 10. —. für jeden Band von etwa 40 Bogen festgesetzt (Exemplare in stilvollem Originaleinbande ℳ 2 —. mehr).

Der Gesammtumfang der Werke ist auf 29—30 Bände veranschlagt; jedenfalls soll der Subscriptionspreis ℳ 300 —. nicht überschreiten.

Den Grundstock der Ausgabe bilden die bereits veröffentlichten 6 Motetten-Bände; des Weiteren sollen von jetzt ab jährlich zwei Bände erscheinen; jedenfalls soll die Ausgabe bis zum Jahre 1894, also 300 Jahre nach Palestrina's Tode, fertig vorliegen.

Es werden einzelne Bände abgegeben, doch ist der Preis derselben auf ℳ 15. —. für den broschirten und ℳ 17. —. für den gebundenen Band festgesetzt.

Zum muthigen Vorgehen mit diesem Unternehmen veranlaßt uns die Zuversicht, daß die huldvolle Förderung, welche die preußische Regierung durch Entnahme von Exemplaren der Veröffentlichung der bisherigen Bände zu Theil hat werden lassen, auch ferner der Ausgabe zu Theil werde. Weiter ermuthigt uns die gewichtige Anregung, welche von Seiten des katholischen Klerus und von den Kirchenmusikern uns geworden ist, indem sich auf Veranlassung des Domkapellmeisters F. X. Haberl in Regensburg ein Palestrina-Verein zur Förderung der Gesammt-Ausgabe von Palestrina's Werken gebildet hat, dessen Mitgliederliste in unseren Verlagsmittheilungen sowie in den weiteren Bänden der Palestrina-Ausgabe abgedruckt werden wird. Zur Ausdehnung des Unternehmens auf die Gesammtheit der Werke Palestrina's veranlaßt uns ferner der erfreuliche Umstand, daß wichtige und umfängliche, bisher unzugängliche kritische Unterlagen: die sämmtlichen Handschriften Baini's, sowie die alten handschriftlichen Schätze des sixtinischen Archivs durch die Munifizenz Papst Pius IX. zugängig geworden sind und sich im Besitze des Domkapellmeisters von Regensburg befinden. Hierdurch wird es überhaupt erst möglich, die hochwichtige Messen-Serie in echter Form zu veröffentlichen.

Band I bis VI liegen fertig vor und können — auf Wunsch in Raten von je zwei Bänden oder auf einmal — durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie von den Verlegern bezogen werden.

Anfang März wird als Band VII der Schluß der Motetten erscheinen (mit alphabetischem Verzeichnisse sämmtlicher Motetten); denen werden zunächst folgen, als Band VIII bis X die Hymnen, Offertorien nach F. Espagne's Vorarbeiten herausgegeben von Custos Dr. A. Kopfermann, und der erste Band der Messen, deren gesammte Gruppe Domkapellmeister F. X. Haberl, welcher als Herausgeber alter Kirchenmusik bewährt und im Besitze des gesammten kritischen Apparates durch Studium in den römischen Archiven besonders für diese Aufgabe befähigt ist, zur Redaktion übernommen hat.

Mag die Wichtigkeit der Sache, welche in dem fördernden Eingreifen des preußischen Kultusministeriums, der selbstthätigen Anregung der süddeutschen und österreichischen Kirchenchordirigenten, sowie in dem vom Papste Leo XIII. dem Unternehmen besonders ertheilten Segens-

spruche Ausdruck findet, alle die Kreise, welche es mit der Musik ernst meinen, veranlassen, auf die Werke zu subscribiren und so zu ihrem Theile gegen bescheidene Steuer das reiche Erbe des größten Kirchencomponisten anzutreten; zumal an die Deutschen, die einen Bach und Händel, hervorgebracht und durch Herausgabe ihrer sämmtlichen Werke geehrt haben, richtet sich dieser Aufruf, die nach ihrem musikalischen Entwickelungsgange in erster Linie berufen sind, des erhabenen Meisters Giovanni Pierluigi aus Palestrina Erben und Fortbildner zu sein.

Leipzig, den 27. Januar 1879.

Breitkopf & Härtel.

Die Hoffnung des Verlegers, „daß die preußische Regierung auch ferner durch Entnahme von Exemplaren der Ausgabe von Palestrina's Werken eine huldvolle Förderung zu Theil lassen werde," ging nach einem Besuche des als Herausgeber der Musica sacra etc. berühmten Musikprofessors Herrn Dr. Commer aus Berlin in Erfüllung. Derselbe hatte sich im Auftrage des Kultusministeriums überzeugt, daß bei dem Unterzeichneten alle Vorbedingungen zur wirklichen Vollendung des Werkes, also sämmtliche Partituren der Messen, Lamentationen, Magnificat, Madrigale ꝛc. vorhanden seien, und es erfolgte nach eingehender Besprechung und Prüfung der vorhandenen Materialien und der zu beobachtenden Principien die Zusage des kgl. preußischen Kultusministeriums, auf beide jährlich zu publizirende Bände der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken in je 50 Exemplaren subscribiren zu wollen.

Durch diese Munificenz, durch weitere Subscriptionen bei Breitkopf und Härtel und bei dem Unterzeichneten ist die Zahl der Subscribenten bis Juli 1879 so hoch gestiegen, daß die Verleger, in der Hoffnung, das noch fehlende Viertheil der Subscribenten zu gewinnen den definitiven Entschluß zur Vollendung der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken faßten, und auch die Erleichterung beifügten, daß die bisher erschienenen sechs Bände im Laufe von drei Jahren bezogen und bezahlt werden können. Der 7. Band ist unterdessen edirt worden, der 8. Band wird noch im Jahre 1879, der 9. am Anfange des Jahres 1880 erscheinen; demnach können durch eine Zahlung von je 30 Mark die 9 erschienenen Bände in 3 Jahren erworben werden, die übrigen aber erfordern nur mehr ein jährliches Opfer von 20 Mark. Diese freudige Nachricht brachte der Unterzeichnete am 10. Juli 1879 mit den Worten:

Den verehrlichen Subscribenten der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken diene zur Nachricht, daß ihre Zahl auf 226 gestiegen ist, und daß deßhalb die Firma Breitkopf und Härtel definitiv beschlossen hat, das Werk schon nach 12 Jahren zu vollenden.

Die bisherigen und sämmtliche bei dem Unterzeichneten sich anmeldenden Abonnenten können die bereits erschienenen 6 Bände im Laufe von 3 Jahren (jährlich 20 ℳ.) bezahlen, der vollendete und den Subscribenten bereits zugeschickte 7., sowie der heuer noch zu edirende 8. Band sind laut Contract sogleich nach Empfang oder gegen Postvorschuß mit à 10 ℳ. zu bezahlen, und werden portofrei versendet.

Diese Ankündigung dient zugleich als Nachricht, daß die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's „zu Stande gekommen" ist, und als Einladung für die bisher noch säumigen Verehrer Palestrina's, eifrig zu subscribiren, da nach Vollendung des 10. Bandes (vom Jahre 1881 an) die Subscription geschlossen, und jeder Band nur mehr für 15 ℳ. (statt 10 ℳ.) abgegeben werden wird, ꝛc.

Es dürfte nicht uninteressant sein, eine gedrängte Zusammenstellung der Persönlichkeiten kennen zu lernen, welche sich bisher bei dem Unterzeichneten als Mitglieder des Palestrina-Vereines und Abnehmer der Werke desselben eingezeichnet haben. Vielleicht dient diese Notiz zur weiteren Verbreitung von Palestrina's Werken, besonders in jenen Kreisen und Orten, die bisher eine beobachtende Stellung eingenommen haben.

Verzeichniß

der Mitglieder des Palestrina-Vereines:

Amerika: Besorgt durch Prof. Joh. Singenberger in S. Francis-Station: Bibliothek des amerik. Cäcil.-Vereines; **Baltimore** (Rev. Dausch); **Defiance** (Rev. Jung); **Detroit** (Mr. E. Andries); **St. Francis-Station** (Joh. Singenberger); **San Francisco** (Rev. J. Prendergast); **Hungerford** (Rev. Thomas Davis); **St. Louis** (Rev. Fr. Brinkhoff); **North Washington** (M. Probst); **Rochester**, N. Y. (Mr. J. Bauer); **Rondont**, N. Y. (Mr. F. W. Seibold).

Deutschland: **Aachen** (Böckeler); **Bamberg** 4: (Dr. Leitschuh für die kgl. Bibliothek, J. Maurer für den Diöcesan-Cäcil.-Verein, B. Metzner für das erzbischöfliche Clerical-Seminar, Joh. Wenzel); **Bensheim** (J. B. Selbst); **Boppard** (P. Piel für das kgl. Schullehrerseminar); **Breslau** (Krawutschke für das Hochw. Domkapitel); **Burghausen** (Al. Zöggeler); **Dillingen** (Dr. F. H. Pfeifer für die kgl. Bibliothek); **Eichstätt** 2 (J. B. Tresch für den Domchor und für seine Person); **Fischeln** (Dr. Böcker); **Freiburg** in **Baden** 2 (Domkapellmeister Joh. Schweitzer und Hermann Dimmler); **Freising** 2 (Kösporer und Ant. Walter); **Glonn** (Joseph Späth); **Karlburg** in Unterfranken (G. M.

Hettiger); **Köln** 2 (Buchhandlung Boisserée und Fr. Koenen für den Domchor); **Langenbielau** (K. Stein); **Ludwigshafen** (A. v. Jäger); **Mainz** 5 (Heyder, Körner für St. Stephan, Rake, Schömbs, Weber für den Domchor); **Metten** (Hochw. Abt P. Utto Lang); **Mintraching** (Becher); **München** 2 (Bibliothek des Georgianum's und Ferd. Schaller); **Neustadt** in Oberschlesien (Gröger); **Niederkrüchten**, Rheinprovinz (W. Bäumker); **Oberglogau** (Ed. Groß); **Passau** (Prof. Heiß); **Regensburg** 9 (J. Auer, K. Cohen, Haberl für den Domchor und die Bibliothek der kirchlichen Musikschule, Haller für den Stiftschor der „alten Kapelle" und seine Person, J. G. Niedermaier für den Chor von St. Emmeram, Em. Nikel, Joseph Renner); **Roßbach** (Schußmüller); **Speyer** (Kuhn für den Domchor); **Trier** 2 Ex. durch Mich. Hermesdorff; **Weingarten** in Württemberg (Eble); **Zülz** bei Oppeln (kgl. Schullehrerseminar).

England und Irland: Birmingham (Mr. Cooke); **Dublin** 6 Subscribenten durch Rev. Nic. Donnelly; **London** (Mr. Butterfield).

Frankreich: 11 Subscribenten durch Abbé Dam. Guinot in **Luçon** (Vendée); **Toulouse** (Al. Kunc).

Holland und Belgien: Besorgt durch Herrn Kaplan Charl. le Blanc in Utrecht; **Amersfort** (Vetter); **Antwerpen** in Belgien (Ed. Gendens); **Arnheim** (Heinr. Braake); **Bolward** (Schoonhoff für die Franziskaner-Kirche); **Deventer** (Weitjies); **Hageveld** bei Leyden (Lans); **Harlem** (Graaf); **Jutphaas** bei Utrecht (van Heukelum); **Oudenbosch** (H. Memons); **Oudorp** (Eulenbach); **Roermond** (Bogaerts); **Ulft** (G. Braake); **Utrecht** 5 (Ankes, Ch. le Blanc, Janssen, Lindsen, Dr. Schäpman); **Weert** (Schneider).

Italien: Bologna (Gaet. Gaspari); **Florenz** kgl. Conservatorium); **Mailand** (2 Subscribenten besorgt durch Guer. Amelli); **Rom** (kgl. Conservatorium).

Oesterreich: Stift **Admont** (P. Mar. Berger); **Alt-Petrein** (Mühlberger); **Brixen** (Dr. Stippler); **Flaurling** (Meßner); **Gaschurn** (Battlogg); **Graz** 4 (Dr. Fr. Fraidl, Hofbauer, Al. Karlon, Radler für den Domchor); **Gmunden** (J. E. Habert); Stift **Gries** bei Botzen (P. Clemens Fischer); **Lambach** (Fr. Marc. Umlauf für den Stiftschor); **Prag** (Pachta); **Riegersburg** (Andr. Strempfl); **Rum** (Saurwein); **Vintel** (Jgn. Mitterer); **Vorau** (P. Norb. Lampel für den Stiftschor).

Schweiz: Einsiedeln (P. Clem. Hegglin).

Seit August 1879 wurde der Unterzeichnete besonders durch zwei Vorkommnisse und Erfahrungen gestärkt und ermuthigt, gerade Palestrina's Werke nicht bloß zu ediren, sondern auch deren Studium und Ausführung nach Kräften zu empfehlen. Es ist zu fürchten, daß bei der immer steigenden Fluth von Compositionen, die seit einigen Jahren unter der Firma „cäcilianische Kirchenmusik" componirt, edirt, producirt und recommandirt wird, gewisse unverrückbare Vorbilder und wirkliche Meister, als unnahbar oder überflüssig betrachtet werden, daß die Vernachlässigung des Studium's der Alten große und kleine Talente zu Experimenten veranlaßt und auf Pfade führt, die eine spätere besonnene und über Rücksichten erhabene Kunstgeschichte und ästhetisch-kritische Prüfung als styl- und gehaltlos, als ephemere, krankhafte und höchstens phänomenartige Producte principienloser Köpfe erwähnen und verurtheilen wird. Würden viele unserer Kirchenkomponisten demüthig studiren und ihre Geisteskinder nicht schon in den Windeln der Welt gleichsam zur Bewunderung vorlegen, würden sie den tageshellen Spruch aus den „Nachtgedanken" Young's besser beherzigen: „Unsere Ehre steigt, sowie unser Hochmuth sinkt; wo die Prahlerei aufhört, da fängt die wahre Würde an", dann würden wir Kirchenkomponisten erhalten, die ohne es zu ahnen, zu beachten oder zu wollen, auch der Nachwelt noch rühmens- und nachahmenswerth erscheinen.

Palestrina gilt hoffentlich bei jed'em Kirchenkomponisten als Ideal und seine Werke sollten gleichsam zur musikalischen Meditation dienen; — ja, ich fürchte nicht zu kühn gescholten zu werden, wenn ich Pierluigi den Thomas von Aquin der Kirchenmusik nenne. Bekanntlich hat Leo XIII. in seiner herrlichen Encyclica „Aeterni Patris" über die katholische Philosophie das Studium des „englischen Kirchenlehrers" Thomas v. Aquin auf's dringendste empfohlen, ja gefordert. Auch die Musik war von jeher ein Zweig der Philosophie; — bei der Lectüre des päpstlichen Rundschreibens aber konnte sich Schreiber dieser Zeilen nicht erwehren, Parallelen zu ziehen zwischen den Grundsätzen, die Leo XIII. für die Wiederherstellung einer katholischen Philosophie angibt und denen, die auch „de instauranda musica ecclesiastica" beobachtet werden müssen. Ich bitte den freundlichen Leser mutatis mutandis nachstehende Sätze auf Palästrina, seine Werke und die Kirchenmusik zu übertragen; die Resultate waren mir wenigstens überraschend.

„Unter den Scholastikern ragt als ihr Fürst und Meister Thomas v. Aquin hoch hervor, der nach Cajetan's Ausspruch „sozusagen die

Weisheit aller heiligen Lehrer der Vorzeit ererbt hat, weil er in tiefster Ehrfurcht zu ihren Füßen gesessen[1])." Ihre Lehren hat er wie ebenso viele abgerissene Glieder eines Ganzen zu Einem System zusammengestellt und gefügt, in wunderbare Ordnung gebracht, und durch große Resultate so gemehrt, daß er mit Fug und Recht gilt als eine ausgezeichnete Schutzwehr und Zierde der katholischen Kirche . . . Da ist keine Seite der Philosophie, die er nicht mit ebenso viel Scharfsinn als Gründlichkeit bearbeitet hätte: von den Denkgesetzen, von Gott und den unkörperlichen Wesen, von dem Menschen und den übrigen sinnfälligen Geschöpfen, von den menschlichen Handlungen und ihren Principien hat er so gehandelt, daß alle Vorzüge bei ihm sich finden: unerschöpflicher Reichthum in den Fragen, treffliche Gliederung und Eintheilung, die beste Methode. Festigkeit der Grundsätze, Kraft der Beweise, Klarheit und Originalität im Ausdrucke, große Leichtigkeit in der Behandlung der dunkelsten Probleme. Dazu kommt, daß der englische Lehrer seine Sätze in der Philosophie auf solchen Gründen und Principien aufgebaut, die, von möglichst großer Allgemeinheit und Tragweite, sozusagen den Keim ungezählter Wahrheiten in sich tragen und darum erst von spätern Meistern zu gelegener Zeit und mit bestem Erfolge zu heben waren . . .

Daher haben Viele darauf ihre Thätigkeit gerichtet, erst die unsterblichen Werke des heiligen Thomas zusammenzufinden, und sich dann von seiner englischen Weisheit nicht so fast bilden als vollständig sättigen zu lassen . . .

Den Urtheilen der Päpste über Thomas von Aquin möge gleichsam als Krone das Zeugniß Innocenz' VI. folgen:

„Dessen (des heiligen Thomas) Lehre hat vor jeder anderen, mit Ausnahme der heiligen Schrift, den Vorzug der Bestimmtheit des Ausdrucks, der Ordnung der Rede und der Wahrheit der Sätze, so daß niemals Diejenigen, welche sie festhalten, vom Pfade der Wahrheit abweichend befunden werden, Diejenigen aber, die sie bekämpften, immer der Abweichung von der Wahrheit verdächtig schienen" . . .[2])

So oft Wir auf die Gediegenheit, die Kraft und die herrlichen Vortheile derjenigen Methode der Philosophie, welche Unsere Vorfahren hegten und pflegten, hinblicken, müssen Wir es als einen großen Fehler betrachten, daß derselben nicht immer und überall ihre ehrenvolle Stelle gewahrt geblieben ist, zumal da man wußte, daß der scholastischen Philosophie eine langjährige Erprobung wie das Urtheil der größten Männer, und was die Hauptsache ist, die Billigung der Kirche zur Seite stand. An die Stelle der alten Lehren ist vielmehr da und dort eine neue Weise, zu philosophiren, getreten, woraus aber nicht diejenigen heilsamen Früchte gewonnen worden sind, welche die Kirche und selbst die bürgerliche Gesellschaft wünschen mußte. In Folge der Bestrebungen der Neuerer des 16. Jahrhunderts gefiel man sich darin zu philosophiren ohne alle Rücksicht auf den Glauben, indem man sich wechselseitig die Freiheit nahm und gab, nach Lust und Laune alle möglichen Philosopheme aufzustellen. Die nothwendige Folge davon war, daß die Systeme der Philosophie über die Maßen sich vervielfältigten, und die verschiedensten und widersprechendsten Meinungen entstanden, auch über solche Dinge, welche im Bereiche der menschlichen Kenntnisse die wichtigsten sind. Von der Vielheit der Meinungen kam es sehr häufig zu Schwankungen und Zweifeln; wie leicht aber der menschliche Geist von den Zweifeln in den Irrthum hinabgeleitet, sieht Jeder ein. Dieses Streben nach Neuerungen hat, da die Menschen gern alles nachahmen, an manchen Orten auch die Geister katholischer Philosophen ergriffen, welche, das Erbtheil der alten Weisheit hintansetzend, es vorzogen, Neues aufzubauen, statt das Alte mit Neuem zu vermehren und zu vervollkommnen, gewiß nicht nach weisem Plane und auch nicht ohne Nachtheil für die Wissenschaften.

Denn da diese vielgestaltigen Lehrgebäude lediglich auf dem Ansehen und Gutachten der einzelnen Philosophen beruhen, stehen sie auf veränderlicher Grundlage und eben deshalb wird die ganze Philosophie nicht fest, beständig und dauerhaft, wie die alte, sondern ein wankender und schwacher Bau. Wenn es daher sich trifft, daß dieselbe feindlichem Anprall gegenüber kaum das eine oder andere Mal sich gewachsen zeigt, so mag sie erkennen, daß Grund und Schuld davon in ihr selber liege.

Indem wir dieses sagen, wollen Wir gewiß nicht jene gelehrten und wackern Männer tadeln, welche die Errungenschaften ihres Fleißes und ihrer Bildung so wie die Schätze der neuen Erfindungen zur Fortbildung der Philosophie benutzen; denn Wir wissen wohl, daß dieß zum Fortschritt der Lehre gehört. Man muß sich nur sehr davor hüten, in solche Beobachtungen und Kenntnisse die ganze oder doch die vorzügliche Arbeit der Philosophie zu verlegen. In ähnlicher Weise muß man auch von der heiligen Theologie urtheilen; dieselbe soll zwar mit den Hilfsmitteln vielfältiger Erudition gefördert und beleuchtet werden; aber es ist durchaus nothwendig, sie in der ernsten Weise der Scholastiker zu behandeln, damit sie, die Kraft der Offenbarung und der Vernunft in sich vereinigend, fortfahre, eine unbesiegbare Schutzwehr des Glaubens[1]) zu sein.

Ein vortrefflicher Plan war und ist es daher, den zahlreiche Freunde der Philosophie, beim Gedanken an eine glückliche Restauration der philosophischen Studien gefaßt haben, die mustergiltige Lehre des heiligen Thomas wieder in ihr Recht einzusetzen und ihr den alten Glanz zurückzugeben.

Mit großer Freude Unserer Seele haben Wir wahrgenommen, ehrwürdige Brüder, daß Manche von euch in gleicher Absicht denselben Weg muthig betreten haben. Indem Wir sie

[1]) In 2.m 2ae, q. 148 a. 4 in fin.
[2]) Serm. de S. Thoma.

[1]) Sixtus, V. a. a. O.

bereits nach Gebühr loben, ermahnen Wir zugleich, auf dem beschrittenen Wege auszuharren. Allen Uebrigen aber aus euch thun Wir kund, es liege Uns nichts mehr am Herzen, als daß ihr die reinen Ströme der Weisheit, welche aus dem ewig frischen und überreichen Quell des englischen Lehrers hervorsprudeln, der studirenden Jugend in ihrer ganzen Fülle zuführt.

Verschiedene Gründe rufen in Uns diesen lebhaften Wunsch wach. Da für's Erste in unsern Tagen der christliche Glaube durch die Kunstgriffe und die Arglist einer oft falschen Weisheit angegriffen wird, so müssen alle Jünglinge, namentlich aber diejenigen, auf welche die Kirche ihre Hoffnungen setzt, mit einer nahrhaften und kräftigen Kost der Lehre genährt werden, damit sie stark an Kraft und versehen mit einer tüchtigen Waffenrüstung frühzeitig sich gewöhnen, die Sache der Religion mit Tapferkeit und Weisheit zu vertheidigen, „stets bereit," wie der Apostel ermahnt, „zur Verantwortung gegen Jeden, welcher von euch Rechenschaft fordert über eure Hoffnung"[1]) und bereit, „in der gesunden Lehre zu unterrichten und die Widerstreitenden zu widerlegen"[2]). Zwar sagen viele von Denjenigen, welche in ihrem dem Glauben abgekehrten Sinne die Einrichtungen der katholischen Kirche hassen, daß sie lediglich die Vernunft als ihre Lehrmeisterin und Führerin anerkennen. Um diesen aber Heilung zu bringen und sie zugleich in die Gnade und Gemeinschaft mit dem katholischen Glauben zurückzuführen, halten Wir, abgesehen von dem übernatürlichen Beistande Gottes, Nichts für geeigneter als die gründliche Lehre der Väter und Scholastiker. Denn sie zeigen die festen Grundlagen des Glaubens, seinen göttlichen Ursprung, seine sichere Wahrheit, die Gründe, womit sie dargethan wird, die durch ihn dem Menschengeschlechte erwiesenen Wohlthaten und seine vollständige Eintracht mit der Vernunft mit einer solchen Klarheit und Beweiskraft, daß dem schwankenden Geiste und selbst Denjenigen, welche am meisten Feinde und Gegner sind, ausreichend Genüge geleistet wird.

Alle menschlichen Wissenschaften dürfen auf einen wirklichen Fortschritt hoffen und sich den größten Nutzen von dieser Wiederherstellung des philosophischen Unterrichtes versprechen, wie Wir sie aufgestellt haben. In der That pflegen die schönen Künste von der Philosophie als von der sie alle leitenden Weisheit ihre gesunden Regeln und die rechte Methode zu entlehnen, und aus ihr wie aus dem gemeinsamen Lebensquell ihren belebenden Geist zu schöpfen. Die Thatsachen und die beständige Erfahrung beweisen es, daß die freien Künste so lange im höchsten Flore standen, als die Philosophie in vollen Ehren stand und Weisheit ihre Aussprüche diktirte; daß sie aber vernachlässigt und fast vergessen wurden, sobald die Philosophie darniederlag und von Thorheit überwuchert wurde.

Indem Wir erklären, es sei Alles mit Freude und Dank hinzunehmen, was immer Weises gesagt oder Nützliches von irgend einem Gelehrten gefunden und erdacht worden: wollen Wir euch, ehrwürdige Brüder, eindringlich mahnen, daß ihr zum Schutze und zur Zierde des katholischen Glaubens, zum Wohle der Gesellschaft, im Interesse aller Wissenschaften die goldene Weisheit des heiligen Thomas wieder in ihr Recht einsetzet und ihr, soweit euer Einfluß reicht, Ansehen verschaffet. Die Weisheit des heiligen Thomas sagen wir: denn Lehrsätze der Scholastiker, die entweder zu spitzfindig und gesucht, oder ohne gehörigen Vorbedacht aufgestellt worden, die mit ausgemachten wissenschaftlichen Resultaten der Folgezeit im Widerspruch stehen, oder sonst wie unbegründet sind: solche Lehrsätze möchten Wir nicht im Entferntesten unserer Zeit zur Befolgung hinstellen.

Im Uebrigen aber sollen die von euch mit Sorgfalt ausgewählten Lehrer bestrebt sein, die Lehren des heiligen Thomas von Aquin ihren Schülern einzuprägen; ihre Gediegenheit, ihre ausnehmenden Vorzüge sollen sie offen darlegen. Sie mögen auch die von euch gegründeten oder noch zu gründenden Akademien erklären, gegen Angriffe vertheidigen, sowie bei Widerlegung der herrschenden Irrthümer anwenden. Damit aber nicht Unächtes statt Wahrem, Verdorbenes statt Reinem eingesogen werde, möget ihr vorsehen, daß die Lehre des heiligen Thomas aus den Quellen geschöpft werde oder zum Mindesten aus solchen Ableitungen, welche nach sicherer und einstimmiger Ansicht der Gelehrten jene Lehre direkt aus der Quelle, also unversehrt und ohne Trübung liefern; von solchen Wassern jedoch, welche angeblich aus den Quellen des heiligen Thomas herfließen, in der That aber durch fremde, keineswegs heilsame Zuflüsse angewachsen sind, lasset die Jünglinge fernehalten," u. s. w.

Diese am 4. August 1879 publicirten Worte unsers heil. Vaters haben den Unterzeichneten auf einer Ferienreise nach England und Irland, die er am 15. Aug. unternahm, um seinen Ideenkreis zu erweitern, die Musik der englischen Hochkirche, sowie die kirchlichen Kunstschätze Albion's kennen zu lernen, auf's lebhafteste beschäftigt.

Wenn ich bisher noch schwankte, ob man wirklich einseitig sei, wenn man die Alten, speziell Palestrina, als Vorbilder und Muster aufstelle und immer wieder auf seine Werke, auf deren Studium und guten Vortrag hinweise, so bin ich mir nach Vollendung der Reise klar, daß diese Einseitigkeit allein zu gutem Ziele führe, weil auch die kirchliche Baukunst, Sculptur, Wand- und Glasmalerei, Ornamentik u. s. w. nur durch das gründliche Studium und die Reproduction der „Alten" zu jenem Höhepunkte gelangt ist, den man besonders in England mit staunender Bewunderung erreicht sieht.

[1]) I. Petrus 3, 15.
[2]) Titus I, 9.

Ich rede hier nicht, ob der romanische, der früh- rein- oder spätgothische Styl kirchlicher sei, — sie sind alle würdig und fähig, ein Gotteshaus zu bauen, aber darüber wird auch der Kunstlaie entzückt sein, wie die zahlreichen neuen Kirchen und ihre innere Ausschmückung in England nicht styllos nach Eingaben ungeordneter Phantasie, sondern mit hingebender Sorgfalt und demüthiger Bescheidenheit nach den Vorbildern der „Alten" sich erheben, wie die Künstler besonders seit Pugin und der Rückkehr zum Studium der vorhandenen Kunstschätze bei Restaurationen den Geist der „Alten" so glücklich erfaßt haben, daß ich meinen kunstverständigen Reisegefährten oft verwundert fragte, ob diese Figur und Ornamentik, dieser Altar und Kapellenkranz, dieses Glasgemälde und Portal nicht aus dem 13. oder 15. Jahrhundert stamme.

Sollte die Kirchenmusik in anderer Weise reformirt werden können? Oder wird man damit beginnen müßen, zuerst die Alten (auch Palestrina) zu corrigiren, um es dann noch viel besser zu machen? Dome wie Westminster in London, die zauberhafte Cathedrale in Salisbury, die Gotteshäuser in Winchester, Worcester, Canterbury, die Kollegien und Kirchen von Cambridge und Oxford oder die Tempel in Gent, Brügge, Amiens, Rheims, Châlons, u. s. w. sind von den Alten „mit ihren beschränkten Mitteln" erfunden, gezeichnet und ausgeführt worden. Es hat eine Zeit gegeben, in der man diese Werke ignorirt, ja verzopft und verunstaltet hat — diese Zeit ist jetzt vorüber. Auch in der kirchlichen Musik? Sieht man ein, daß die Kompositionen der alten Musiker zuerst studirt werden müßen, ehe man sich mit ihnen messen oder über sie urtheilen kann? Viele glauben, man müße fortfahren, wo sie aufgehört haben; man sagt, sie mußten aufhören, weil ihre Schaffenskraft nicht weiter reichte; so beschränkt und gedankenlos sind noch Manche, daß sie ein großes Wort gesprochen zu haben glauben, wenn sie im Ernste versichern, Palestrina würde mit den heutigen Mitteln der Kunst, wenn er sie gekannt hätte, auch besser und effectvoller komponirt haben; man behauptet, eine Komposition der Alten sei wie die andere, wer eine Messe von Palestrina gehört habe, könne sich ein Urtheil über die 93 bilden u. s. w. Wahrlich man möchte solche Männer für gute Komiker halten, weil sie bei solchen Aeußerungen nicht lachen.[1])

Und die Kirchenmusik der Anglikaner? Die Choreinrichtungen sind noch wie im 16. Jahrh. bei der unglückseligen Trennung von der römischen Kirche. Die englischen Komponisten dieser Epoche erfreuen sich der herrlichsten Aufführungen ihrer Werke; was später und jetzt noch für die kirchliche Liturgie komponirt wird, trägt diesen Charakter und Geist an sich, die langen Liturgien der Cathedral- und Stiftskirchen (täglich 2—3 Stunden, an Sonntagen mit Morgen- Nachmittags- und Abendgottesdienst 4—5 Stunden) werden in vollendeter Weise unter massenhaftem Zudrang Andächtiger mit sichtlicher Erbauung ausgeführt. Es ist Thatsache, daß dieser erhebende auf's reichste mit alter Musik ausgestattete Gottesdienst ein Haupthinderniß für zahlreiche Conversionen bildet, und es erwächst der kathol. Kirche in England die Sorge, wenn es ihre Mittel einmal gestatten, die kathol. Liturgie aus ihrer bisherigen Einfachheit und Armuth durch den Schmuck echt kirchlicher und alter Musik so zu heben, daß der von Natur aus religiöse Engländer diesen in der Hochkirche ihm gebotenen Kunstgenuß in der Mutterkirche wieder findet. Was in katholischen Kirchen an Musik gegenwärtig produzirt wird, taugt noch wenig; leider muß von Klosterkirchen gesagt werden, daß sie viel Geld ausgeben, um musikalischen Skandal zu befördern.

An dieser Stelle jedoch ist es unmöglich die reichen Eindrücke und Belehrungen für kirchliche Kunst, die mir bei den conservativen Engländern zu Theil geworden sind, ausführlicher zu schildern, — das Gesammtresultat ist: die Ueberzeugung, daß auch in Deutschland eine Reform der Kirchenmusik nach alten Mustern und Vorbildern allein Segen und gute Früchte für Kirche

[1]) In einer Unterhaltung mit mehreren Musikern erlebte ich nachstehendes Vorkommniß. Ein auch als Componist einigermaßen berühmter Mann, am Conservatorium zu X. gebildet, tüchtiger Clavierspieler, beliebter Musiklehrer 2c. äußerte bei dem Thema über die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's: „Er könne sich nicht dafür begeistern, denn der Meister habe alle seine Tonsätze in C oder F-dur A oder D-moll komponirt. Das sei doch unausstehlich!" Ich hatte zu kämpfen, um nicht unangenehm zu werden; — nach einer peinlichen Pause aber erwiderte ich: „Trösten Sie sich, guter Herr, J. S. Bach hat ja sein „Wohltemperirtes Clavier" gar nur in C-dur und A-moll komponirt!"

und Kunst bringen kann, nicht aber die Verhöhnung und Mißachtung derselben.

Die Encyclica Leo XIII., welche Thomas von Aquin als Grundlage für kathol. Philosophie empfiehlt, das staunenswerthe Aufleben und Gedeihen der kirchl. Kunst in England durch das Studium der Alten und eine kindliche Pietät gegen dieselben, waren dem Unterzeichneten zwei wichtige Momente, um die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's nicht bloß als eine Ehrenpflicht gegen den unsterblichen Meister, sondern als ein wichtiges Förderungsmittel für eine nachhaltige und principielle Reform der katholischen Kirchenmusik zu betrachten. Uebrigens werden die Verehrer Palestrina's nicht müde werden, dahin zu streben, daß die Zahl der Subscribenten im Laufe des Jahres 1880 nicht bloß die Höhe von 300 erreichen, sondern weit überschreiten werde im Interesse der instauranda musica ecclesiastica.

„Dem eingebildeten Sinn, welchem nach des Dichters Wort, die Antike Stein ist, wird Palestrina's Musik Klang bleiben und nichts weiter. Wer in ihr durchaus dasselbe finden will, was ihm in später, unter ganz anderen künstlerischen Zielen entstandener Musik lieb geworden ist, wird sich allerdings getäuscht fühlen. Die Musik vor 1600, also auch die Palestrinamusik, ist im Vergleiche zur Musik nach 1600, d. i. zur modernen, ein fremdes Idiom, welches erlernt sein will, um verstanden zu werden. Es genügt dabei nicht, Dinge, welche eine relative Aehnlichkeit mit unserer musikalischen Ausdrucksweise haben, als „Ahnungen“ oder „Geistesblitze“ wohlgefällig zu bemerken, um alles Fremdklingende sofort als „unberechtigt“ zurückzuweisen. Ein solches Halbverstehen ist schlimmer als Garnichtverstehen. Man weise, wenn man will, den „römischen Musikstyl“ ganz zurück, aber man messe ihn nicht mit der neapolitanischen Elle, und man bedenke, daß die „Missa Papae Marcelli“, das „wohltemperirte Clavier“ und die „Sinfonia eroica“ drei sehr verschiedene Dinge sind.[1])

[1]) Ambros, Gesch. der Musik, 4. Band. S. 58.

Fr. X. Haberl.

„Durcheinander“.

Eine drollige Theater-Anekdote erzählt Sacher-Masoch im „Pester Lloyd“; sie zeigt uns, wie Poesie und Prosa auf der Bühne oft dicht nebeneinander stehen. Einmal spielte das damals noch junge Fichtner'sche Paar am Burgtheater in „Kabale und Liebe“. Er war Ferdinand, sie Luise. Beide spielten den fünften Act so lebenswahr, so einfach und doch so erschütternd, daß ein Theater-Enthusiast, der eben in der Couliſſe stand, laut schluchzte und sich mit Mühe aufrecht hielt. Als sie endlich Beide todt dalagen und sich die Schlußscene vorn an der Rampe abspielte, hörte man plötzlich, natürlich nur im Bereiche der Bühne, die regungslose Luise sagen: „Du, ich bin furchtbar hungrig“ Ferdinand, ebenso regungslos, entgegnete: „Was haben wir denn heut auf die Nacht?“ „Rostbratel mit Erdäpfeln“, erwiederte die bleiche Luise. „Das kannst Du selber essen, erwiederte Ferdinand, „ich gehe zum Schwan“. Die Schauspieler auf der Bühne hatten Mühe nicht laut aufzulachen und der Theater-Enthusiast in der Coulisse war sofort von seiner tiefen Rührung befreit und für immer seiner Illusionen in Bezug auf das Theater beraubt.

Ein Clavierlehrer sagte zu einem Bekannten, mit dem er im Gespräche bei einem Hause angekommen war: „Freundchen, warten Sie einen Augenblick, ich gehe nur hier hinauf, um eine Stunde zu geben.“

Wie nothwendig es ist, daß dem Volke die Lieder, welche es beim Gottesdienste singen soll, vorher in Bezug auf Text und Inhalt erklärt werden, wird bewiesen wie folgt: Die Gemeinde singt die deutsche Singmesse und ist zur Freude manches Burschen, der es in der Kirche nicht allzu lange aushalten mag, bis zum Schlußgesang: „Nun Isaak ist geschlachtet“ gekommen. Steht da unten in der Kirche so ein 6 füßiger Jüngling gesangesfroh; froh auch, daß er seiner Sonntagspflicht nun bald vollauf genügt haben wird. Hat der Kamerad eine Stimme! Er macht auch in der That von ihr, der edlen Gottesgabe den ausgiebigsten Gebrauch. Und was singt er? Statt der Worte: „Du bist bei uns zugegen“; (Aus deinem Gnadenmeer, Ström' uns dein Vatersegen, Aus diesem Opfer her,) singt er mit Stentorstimme:

„Du bist aus uns'rer Gegend“.

Quo nihil clarius, nihil simplicius!

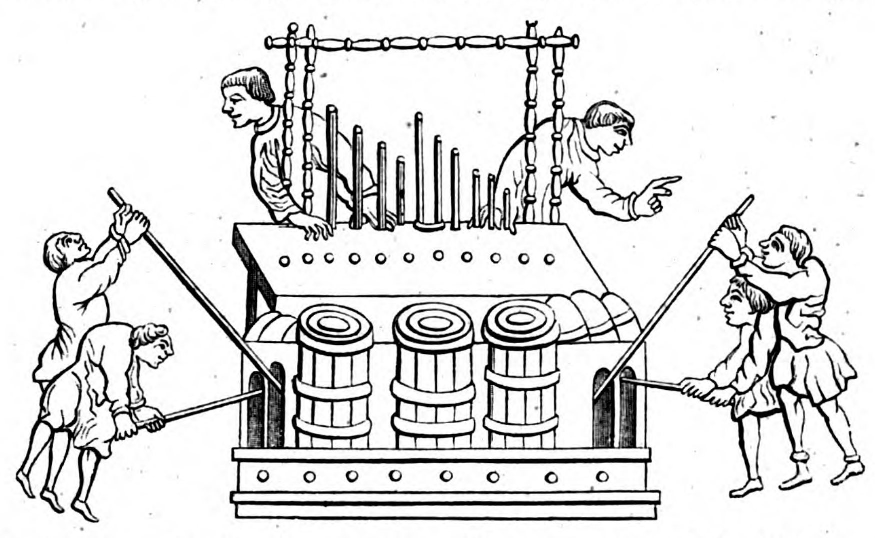
Probatum est!

Auch ein Compliment. Der Pianofortevirtuose D. spielte einst im Kreise eines europäischen Hofes. Als er geendet hatte, trat eine hohe Person an ihn heran und sprach huldreichst: „Schaun's, ich hab' den Thalberg gehört — (tiefer Bückling des Künstlers) — ich hab' auch den Liszt gehört, aber — (erfreuter Bückling des Virtuosen) — so wie Sie hat halt noch keiner geschwitzt!



In einem Manuscripte der Universität Cambridge aus dem 12. Jahrh. findet sich die Zeichnung einer Orgel aus gleicher Zeit, die dem Red. des C. K. immer viel Spaß gemacht hat. Man sieht es diesen komischen Figuren an, daß sie eine schwere Arbeit vollführen. „Sie tractiren nämlich (laut Historie) eine Orgel, welche in der Kirche zu Winchester aufgestellt war und aus zwei Abtheilungen bestand, von denen jede eigenes Gebläse, ein Clavier mit je 24 Tasten und einen eigenen Organisten besaß. Die beiden Orgeln enthielten 400 Pfeifen, in Reihen von je 10 abgetheilt, welche durch 40 Ventile, denen 26 Blasbälge, von 70 kräftigen Männern in Bewegung gesetzt Luft zuführten, zum Tönen gebracht wurden."

In der Orgelmechanik hat man es gegenwärtig sicher weiter gebracht, besonders in England.



Viel verständlicher und netter ist nachstehende Zeichnung einer Portativorgel aus dem 14. Jahrh. (Miniatur in einem latein. Psalterium auf der Bibl. impériale in Paris).



Eine musikalische Seeschlange, nicht mehr und nicht weniger, ist die historisch sein sollende Skizze von Th. W.: „Ein Musikfest vor zweihundertfünfzig Jahren." (Leider auch im C.-K. 1879 mitgetheilt.) Die ganz im Tone selbstständiger Forschung erzählte Geschichte, ist nichts weiter als ein musikalischer Scherz, der durch die Entstehung der im großartigsten Styl angelegten Musikfeste in den 30er Jahren unsers Jahrhunderts veranlaßt wurde. Der Verfasser dieser Satyre ist der Schriftsteller Carl Weisflog (geb. 1770 in Sagan, gest. 17. Juli 1828 in Warmbrunn); sie wurde zuerst in der „Dresdener Abendzeitung" von 1821 Nr 311 und 312 abgedruckt. P. H. Hilscher wärmte den Spaß dann als „historisch echt" in seinem „Sammler für Geschichte und Alterthum, Kunst und Natur im Elbthale, Dresden 1837" auf; ferner wurde er von Ortlepp in dessen „Großes Vocal- und Instrumental-Concert" (1841) aufgenommen und von da aus fand er seit ca. 10 Jahren den Weg in wohl alle

musikalische nnd viele unmusikalische Zeitungen W. Tappert wies die histor. Bedeutungslosigkeit dieses Artikels bereits 1872 gründlich nach und wurde sein Aufsatz auch in mehreren Zeitschriften reproducirt, doch so Etwas wie dieser Scherz, liest sich halt gar zu hübsch und man kann, wie dies auch Herr Th. W. thut, so schöne geistreiche Folgerungen und Seitenhiebe daran knüpfen. Es kann hier nicht der Ort sein, mit Th. W. zu rechten, ob R. Wagner „lärmende Musik“ schreibt oder nicht, aber . . . . Röhrsdorf bei Fraustadt.

Rob. Musiol, in der „Pos. Ztg.“

Respect! Respect!*)

demjenigen Hauß, allwo GOtt wohnet; dann ja in dem Hauß, in welchem GOtt anhört das Ruffen der Nothleydenden, in welchem GOtt den Schatz-Kasten eröffnet seiner Gnaden, in welchem GOtt die Himmlische Spend außtheilet vnder die Menschen, in welchem GOtt sein Thron setzt, vnd willfährige **Audienz** gibt allen Adams-Kindern, in welchem GOtt, als in einem Göttlichen **Proviant**-Hauß die Seelen speißt, einem solchen Orth gebührt ja der gröste **Respect**. Es ist kein Hauß, wo der **Amon** mit der **Thamar** soll lefflen: es ist kein Hauß, wo der **David** auff die **Bersabæa** soll gaffen: es ist kein Hauß, wo die Schwester **Aaronis** soll murren; es ist kein Hauß, wo der **Achan** auff Diebstall soll gedencken; es ist kein Hauß, wo die **Dalila** soll vorwitzig außforschen; es ist kein Hauß, wo die **Jezabel** sich soll auffpläntzlen; es ist kein Hauß, wo der Mundschenck **Pharaonis** soll den Traum erzehlen, sonder es ist ein Bett-Hauß, wo GOtt soll verehrt werden. **Respect!**

Als auff ein Zeit Kirchweyh geweßt zu Jerusalem, hat sich der HErr JEsus auch dahin begeben in disen herrlichen Tempel, aber ist nit gar hinein gangen, sondern in **Portiou**, im Vorhoff herauß ist er auff vnd ab spatzieren gangen, warumb aber diß? darumb, er hat vorgesehen, wie es dann bald hernach geschehen, daß die Hebräer vnd Juden mit jhm wollen reden, vnd allerley Sachen außforschen, dessenthalben ist er ausserhalb deß Tempels gebliben, dann er gedachte, wie daß es sich gar nit reime in der Kirchen vil reden vnd **disputiren**, **Respect!** Das **Oratorium** muß nit sein ein **Parlatorium**, da muß man nit plodern, sondern **imploriren**, da ist es vngereimbt **procari**, sondern **precari**, **etc.** Der **Gedeon** hat in seinem Hauß wohl treschen können, aber da laßt sich kein Handl außtreschen; der **Noë** hat in seiner Archen wohl Affen können haben, aber dahinein schicken sich keine Maulaffen; der **Job** hat wohl können in seinem Hauß die Haar abschneiden, aber da laßt es sich nit die Ehr abschneiden; der **Abraham** hat wohl können in seinem Hauß ein gutes Brodt auffsetzen, aber da laßt es sich nit mit Schertzl vmbgehen; die **Rahab** hat wohl können in jhrem Hauß die Außspeher verbergen, aber dahero muß man nit zum außspehen kommen. **Respect!**

Wie der berühmte Kriegsfürst **Josuë** mit dem Volk **Israël** zu dem Fluß **Jordan** kommen, da war kein Schiff, was mehr? kein Brucken, was mehr? der Fluß über alle massen tieff, vnd gleichwohl sollten alle durchmaschieren, welches dann auch glücklich vorbey gangen, dann so bald die Priester mit der Archen deß Bundts zum Fluß hinzu getretten, den Augenblick ist das obere Wasser deß Fluß still gestanden, vnd sich wie ein grosser Berg in die Höhe gebämbt, das andere aber ist seinen Weeg fortgerunnen, vnd also der schönste, truckneste Weg, vnd sicherste Paß dem gantzen Volck geweßt. Wie kombts, daß dieser Fluß **Jordan**, wie ein anderer Hoffmann, so **cortes** geweßt? ob er schon ein Waich-Kütl war, so hatte er gleichwohl den Verstand, daß man soll ein **Respect** tragen gegen der Kirchen, in welcher so heilige Sachen auffbehalten waren. Mercks, auch das Wasser tragt ein **Respect** gegen die Archen, in der doch nur die Taffel **Moysis**, die wunderthätige Ruthen, vnd das süsse **Manna** gewesen; was **Respect** vnd Ehrenbietigkeit gebührt dann einem Tempel vnd Kirchen, in welcher der wahre Heyland der Welt sambt seiner Gottheit vnd Menschheit sein Sitz hat.

Der Kayser **Theodosius** ist nie in die Kirchen getretten, es seye dann er habe vorhero sein Kayserliche Cron vnd Waffen bey vnd vor der Kirchen-Thür abgelegt. Und du? vnd du? Die Mutter deß H. **Gregorij Nazianzeni** hat jhr Lebtag dem Altar in der Kirchen den Rucken nie gezeigt, auch niemahlen in derselben einigen Spaichel außgeworffen; vnd du? vnd du? Die Hebreer haben also jhren Tempel verehrt, daß keinem, ausser dem König, erlaubt ware zu sitzen; vnd du? vnd du? Die Türcken haben einige bestellte, welche da in jhrer Moschee oder Tempel auff das Volck achtung geben, vnd so sie jemand in Ungeberden oder Reden ertappen, wird solcher alsobald durch offentlichen Schimpff hinauß geschleppt, vnd zu grosser Geld-Straff verurthlet; vnd du? vnd du? Die Mohren gehen niemahl in die Kirchen, als mit blossen Füssen, auch reitten sie niemahl bei einem Tempel vorbey, wo sie nit absteigen: vnd du? vnd du? Die Arianische Ketzer selbst, nachdem sie die Statt Rom erobert, haben kein einzige Kirchen geplündert, ja, allen denjenigen **Pardon** ertheilt, welche sich in die Kirchen **reterirt**; vnd du? vnd du? Die Heyden, die Türcken, die Ketzer, die Barbarn verehren jhre Tempel, tragen ein **Respect** gegen der Kirchen, vnd du? vnd du? Catholischer Christ? tragst so wenigen vnd geringen **Respect** gegen diser Mutter, welche dich mit so herrlicher Speiß versihet, gegen diser Braut Christi, welcher alle Engel auffwarten, gegen disem Paradeyß, in welchem der Baum-deß Lebens steht, gegen disem Saal; worauff GOtt in seiner Majestät sitzt, gegen diesem Hauß, welches nichts als ein Bett-Hauß.

GOtt, vnder der Gestalt dreyer Frembdling, kombt zu dem **Abraham**, vnd wird von jhm auff das allerhöfflichste **tractirt**, nach dem Essen fragt er den **Abraham**, wo sein Weib seye? vnd deut jhm beynebens an, wie daß sie werde ein männlichen Erben bekommen, von deme sein Stamb vnd Nahm vnzahlbahr vermehrt werde; Die **Sara**, wie nun der Vorwitz auch den heiligen Weibern anhängig, guckte in der Still durch ein Klumpsen hinder der Thür, zu losen, was dise für Reden führen, vnd wie sie vernommen, daß sie noch soll

*) Aus Abraham a Sancta Clara. Siehe Cäcilien-Kalender 1878. S. 69.



ein Sohn tragen, in deme sie doch über 80 Jahr alt, hat sie in der Geheimb gelacht, ob schon solches der Abraham weder gehört, weder gesehen, gleichwohl war es GOTT nit verborgen, dahero den frommen Patriarchen alsobald mit ernstlichem Angesicht gefragt, warumb die Sara gelacht habe? auch fast derentwegen der Sara ein kleinen Verweiß geben. Aber mein GOtt! soll dann das ein Verbrechen vnd Unrecht sein, daß die gute Fraw hinder der Thür ein wenig geschmutzt hat? zum andern ist sie gar ein gutes Ehrenweib, in deme sie bestanden, daß sie alt sey, postquam consenui, welches die hunderte nit bekennt, dann sie allemahl die Jahr zuruck ziehen, wie Isaias die Sonnen-Uhr deß Achaz; so ist es auch schier lachenswerth, daß das alte Mütterl soll ein Kind tragen; sey jhm, wie jhm woll, GOtt dem HErrn hat das Lachen nit gefallen, dann es war wider den Respect GOttes, vnd deß Orths, wo GOtt gegenwärtig ist, wo der Tempel GOttes ist, wie dazumahl dises Orth ware, weil solche Mahlzeit daselbst daß allerheiligste Abendmahl vorgedeut, da gebührt es sich nicht zu lachen, sagt GOtt. O gebenedeyter Heyland! ist sogar das wenige heimbliche schmutzen vnd lachen nit recht in deiner Gegenwart, vnd zwar das lachen hinder der Thür, wie sträfflich soll dann seyn, wann man mitten in der Kirchen, nechst bey dem Altar, zur Zeit deß allerheiligsten Meß-Opffers, ja in Gegenwart deß allerhöchsten Guts lacht, schwätzt, greint, flucht, zanckt, murrt, trohet, schreyt, rufft, buelt, schertzt, forscht, fragt, gafft, schlafft, greifft, stihlt, raubt, stoßt, gumpt, truckt, trutzt ꝛc. wie sträfflich soll dann seyn, wann man auß einem Gotts-Hauß macht ein Rath-Hauß, ein Comœdi-Hauß, ein Lust-Hauß, ein Wirths-Hauß, ein Tantz-Hauß, ein Post-Hauß, ein Schuel-Hauß, ein Buel-Hauß, ein Krammer-Hauß, ein Zeug-Hauß ꝛc. O wo bleibt der Respect! Maria und Joseph haben JEsum gefunden im Tempel, auff solche Weiß verliehren die Menschen den HErrn JEsum im Tempel; der offene Sünder hat GOtt versöhnet im Tempel, auff solche Weiß erzürnen die Adams-Kinder GOtt im Tempel; der krumpe vnd elende Mensch hat durch Petrum die Gesundheit bekommen vor dem Tempel, auff solche Weiß verliehren gar vil die Gesundheit der Seel im Tempel. Respect. Respect.

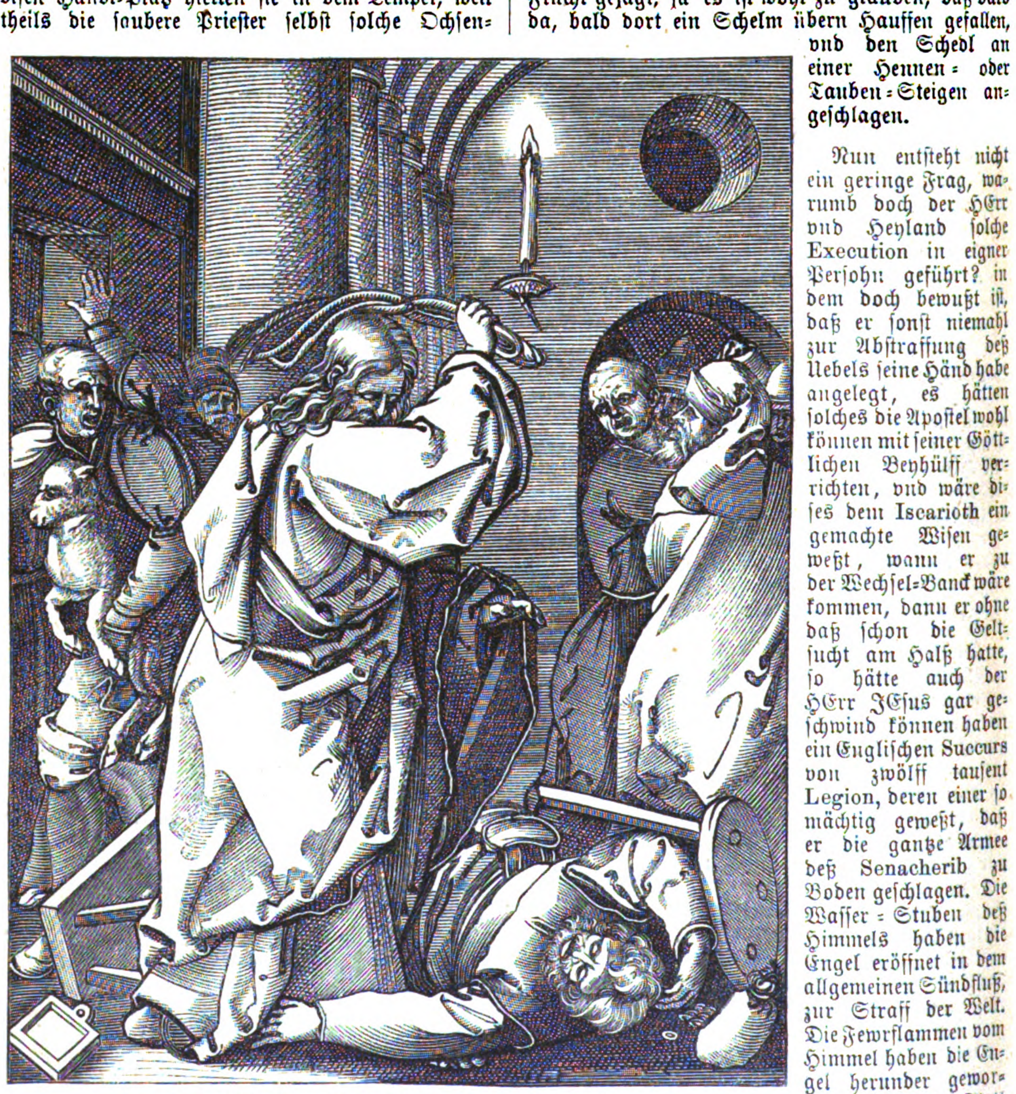
Der Prophet Ezechiel hat gesehen ein Engel in den Tempel hinein treten zu dem Altar, mit einem Schreibzeug auff der Seyten, vnd hat solcher nichts anders im Befelch gehabt, als gantz genaw auffzuzeichnen, alles was vnrecht vnd ärgerlich allda begangen wird. Er schreibt auff, wann du deine üppige Augen außwirffst in der Kirchen, wie die scharpffe Fischer-Angl, wormit du nicht ein Fisch, sondern ein leichtfertige Krott zu fangen gesinnt bist. Er schreibt auff, wann du mit den jungen Töchtern vnder wehrendem Gottes-Dienst solche Reden führst, welche nit, wie die Ruthen Moysis, das Wasser ex Petra, sondern das Fewr ex Petronilla locketen, vnd also die Andacht in ein Verdacht verkehrt wird. Er schreibt auff, wan du im Tempel die Zung brauchst anstatt deß Säbels, wormit nit das Ohr Malachi, sonder die Ehr Malachiæ, abgeschnitten wird, und folgsamb der gute Barthlme am Nahmen mehrer beschnitten wird, als die Barth der Davidischen Gesandten bei dem Ammonitischen König. Er schreibt auff, wann du im Tempel ein Gespräch vnd vnnutzes reden hast von deiner Wirthschafft, von Ochsen vnd Kühe, vnd also aus dem Tempel ein Stall machst, da doch vnser HErr zu Bethlehem auß dem Stall ein Tempel gemacht, wie vngereimbt steht es, das du solcher gestalt Roß, Esel, Ochsen, vnd Kühe in die Kirchen führest, indeme doch diß Orth allein gehörig für daß wahre Lamb GOttes. Er schreibt auff, wann du newe Zeitung in der Kirchen suchst, vnd folgsamb das allerheiligste Altar-Opffer, vnd Ambt nicht höher achtest, als die Franckfurter-Meß, allwo kein andere Wandlung, als die Handlung ist. Er schreibt auff, wann du den HErrn JEsum nit verehrest, wie Magdalena mit einer Alabaster-Büchsen, sonder jhn entunehrst mit einem Toback-Büchsel, vnd also die Zünd-Pfan stäts im Pulver steckt, da doch so wenig Schuß-Gebettel von dem Hertzen gehen: Er schreibt auff, wann du ein Raub-Vogl vnd Greiffe im Tempel abgibst, worauß doch der HErr Tauben-Krammer gebeitscht hat. Er schreibt auff, wann du ohne alle Reverenz vnd Ehrenbietsambkeit in der Kirchen laineſt, wie der Trayd-Sack deß Beniamins, vnderdessen aber nit in dir der Josephs Becher, sonder die Wein-Kandl verborgen ligt. Er schreibt auff, wann du ein paar lawe Vatter vnser in Hut wirffst, welche nit so vil werth, als die zwey Häller, welche das alte Mütterl in Stock gelegt, vnd solches dein Gebett so schlecht, daß, wann auch Jahr vnd Tag soll in dem angezündten Babylonischen Ofen ligen, kaum wurde gelossen, vil weniger brinnen. Er schreibt auff, wann du nit einmahl, wie deß Loths sein Weib, sonder wol hundertmahl umbschaust, vnd schier embsiger auff die Thür acht gibst, als jene Hof-Portnerin, welche den Peter also angeschnarcht. Er schreibt auff, wann du die Brieff lisest in der Kirchen, welche offt nit besser, als diejenige, so der David dem Uriæ eingehändiget; alle dergleichen Frewel, Muthwillen, Aergernuß, Unehr, Boßheit, schreibt der Engl auff, vnd zeigt es der Göttlichen Justiz, welche dergleichen jhme angethanen Schmach nit vngerochen laßt.

Wie die Engel im Himmel gesündiget, da seynd auß Blumen Plumpe worden, da seynd auß Lämbl Trämbl worden, da seynd aus Fackel Mackel worden, da seynd auß Schaaren Narren worden, da seynd auß Botten Krotten worden, da seynd auß Kinder Schinder worden, da ist auß Lucifer ein Furcifer worden, da seynd dise Englische Creaturen, vnd alleredliste Geschöpff auff ewig verlohren. Wie der Adam im Paradeyß gesündiget, vnd vnder den Bäumern wie ein anderer Block sich gehalten, vnd vnder den Blumen wie ein anderer Knopff gewest, vnder den Vögeln wie ein anderer Gimpel sich zeigt, vnder dem Vieh wie ein anderer Püffel gestanden, vnd mit einem Wort, in der Grüne es gar zu Braun gemacht, indem er so frevêntlich das Göttliche Gebott übertretten, dannoch hat sich GOtt noch seiner erbarmet, vnd ihn nit ewig gestrafft, warumb aber, daß die Göttliche Gerechtigkeit so scharff vnd vnbarmhertzig verfahrt, mit den Englen, vnd nit auff gleiche Weiß auch mit den Menschen? darum, vnd vergiß solches nimmermehr, darumb, vnd laß es dir diß ein Witzigung seyn, darumb hat GOtt die Engel also hart, vnd zwar auff ewig gezüchtiget, weil sie gesündiget haben, vor seinem Angesicht, O Frechheit!



weil sie solchen Muthwillen begangen in dem Himmel, an einem so heiligen Orth. Waß ist ein Tempel anderst, als ein irrdischer Himmel, massen in demselben der Heyland JEsus Christus sambt seiner Gottheit vnd Menschheit, mit vnzahlbaren vilen Engeln vmbgeben, sein Sitz hat; wann dann jemand daselbst, als vor seinem Angesicht sündigen thut, so wird, vnd kan, vnd soll, vnd muß, vnd darff solches nit vngestrafft verbleiben.

Zum Tempel hinauß, hats geheissen, ihr schlimme Kerl, dazumahl, als der HErr JEsus in dem Tempel zu Jerusalem die Hebräer hat angetroffen, wie sie daselbst kaufften vnd verkaufften, vnd die meisten ihren Wucher triben, dann weil zur Oesterlichen Zeit ein jeder Hebräer seinem Stand gemäß müßte opffern, also haben zwar dieselbigen, so vnweit Jerusalem entlegen, ihr Vieh mit sich geführt, diejenige aber, so von fern kommen, haben solches zu Jerusalem vmb paares Gelt eingehandelt, vnd disen Handl-Platz hielten sie in dem Tempel, weil theils die saubere Priester selbst solche Ochsen-Krammer abgeben, theils haben sie da vnd dort ein Orth im Tempel vmb das Gelt übergelassen, wie man bey vns in Markt-Zeiten pflegt die Hütten vnd Gewölber vmb die Bezahlung außzulassen, ist also leicht abzunemmen, was für ein Getöß, Geschrey, Wuest vnd Unflath durch solchen Vieh-Marckt seye verursacht worden, welches den sonst allergütigsten JEsum zu einem billichen Zorn bewegt hat, daß er alsobald die Strick vnd Riemen, woran die Ochsen, Kälber und Kühe ꝛc. gebunden waren, fast wie ein Gaißl zusammengemacht, vnnd darmit alle zum Tempel hinaußgepeitscht, ja sogar haben etliche nicht der weil genommen, daß sie das Gelt auff der Wechsel-Banck hätten eingeschoben, sonder es wolt ein jeder gern der erste bey der Thür draussen seyn, welches dann eines auß den grösten Wunderwercken, so der HErr vnd Heyland auff der Erden gewürcket, indeme er als ein einige, vnd dazumahl verachte Persohn, fast ein gantze Armee der Juden in die Flucht gejagt, ja es ist wohl zu glauben, daß bald da, bald dort ein Schelm übern Hauffen gefallen, vnd den Schedl an einer Hennen- oder Tauben-Steigen angeschlagen.



Jesus verjagt die Händler aus dem Tempel;
ein Act der Katharsis, „Reinigung“, dargestellt von Albr. Dürer, 16. Jahrhundert.

Nun entsteht nicht ein geringe Frag, warumb doch der HErr vnd Heyland solche Execution in eigner Persohn geführt? in dem doch bewußt ist, daß er sonst niemahl zur Abstraffung deß Uebels seine Händ habe angelegt, es hätten solches die Apostel wohl können mit seiner Göttlichen Beyhülff verrichten, vnd wäre dises dem Iscarioth ein gemachte Wisen geweßt, wann er zu der Wechsel-Banck wäre kommen, dann er ohne daß schon die Geltsucht am Halß hatte, so hätte auch der HErr JEsus gar geschwind können haben ein Englischen Succurs von zwölff tausent Legion, deren einer so mächtig geweßt, daß er die gantze Armee deß Senacherib zu Boden geschlagen. Die Wasser-Stuben deß Himmels haben die Engel eröffnet in dem allgemeinen Sündfluß, zur Straff der Welt. Die Fewrflammen vom Himmel haben die Engel herunder geworffen, über die Statt Sodoma, Gomorra etc.

zur Straff der Laster; also hätten auch damahl die Engel können dise Hebräer straffen, vnnd nit der König der Englen selbst. Leicht wäre es geweßt dem HErrn, daß er der Erd hätte geschafft, sie soll jhren Rachen auffsperren, vnd dise Bößwicht auff einmahl verschlicken, wie Datan und Abiron. Leicht wäre es geweßt dem HErrn, daß er denen wilden Beeren hätte befohlen, sie sollen dieses schlimme Gesind zerreissen, wie die außspöttlerischen Knaben Elisæi. Leicht wäre es geweßt dem Herrn, daß er etlichen brillenden Löwen hätte aufferlegt, sie sollen disen Lasterhafften Gesellen den Rest geben, wie da geschehen mit den falschen Propheten: ja alle Geschöpff der gantzen Welt wären jhm gern an die Hand gangen, vnd hätten anstatt seiner solche Straff vorgenommen, aber es hat der HErr JEsus solche Unehr, so dem Tempel geschehen, also hoch empfunden, daß er darvor gehalten, es seye jhme hierinfalls kein genugsame Satisfaction, wann er nicht selbst mit eigenen Händen darein schlage: Hic apparet, quantum displiceat ei, qui tangit Ecclesiam suam.

Wann der Bischoff in eigener würdigster Persohn ein Kirchen zum erstenmahl einweyhet, wann er dreymahl die Kirchen vmb vnnd vmb geht, wann er mit dem Pastoral oder Bischoff-Stab an die Kirchen-Thür stoßt, wann er die heiligen Reliquien vnd Heiligthümer hineintragt, wann er von aussen vnd innen die Kirchen-Maur mit Weyhbrunn ansprengt, wann er mit Sand vnd Aschen auff die Erd von einer Seyten zu der andern ein Creutz macht, wann er vnderschiedliche Griechische vnd Lateinische Buchstaben formirt, wann er mit dem geweihten Wasser, worin Aschen, Wein, Saltz, die vier Theil außspritzt, wann er die gantze Kirchen mit Kertzen erleucht, vnd die Creutz an der Wand mit dem H. Oel salbet, wann er bald auffrecht, vnd bald mit gebogenen Knyen, jetzt mit außgespannten Armben, jetzt mit zusammengeschlagenen Händen, bald mit lauter vnnd heller, bald mit subtiller vnd stiller Stimm, jetzt GOtt, jetzt die Geschöpff anredet, vnd auff vnderschiedliche Weiß bettet, so will er durch so vielfältige geheimbnußreiche Ceremonien nichts anders thun, als die Teufflische Larven, welche alle Orth der Welt bewohnen, auß disem Hauß vertreiben, vnd jagen, vnd dem Allmächtigen GOtt ein eigene Wohnung zurichten. Und du, vnd du vnderstehest dich noch, auß disem Gotts-Hauß nit allein, wie die Hebräer, ein Mörder-Gruben zu machen, sondern gar ein Teuffels-Hauß, massen du solche Ding darin begehest, welche du auch von einem andern nit leyden würdest in deinem Hauß, vnd GOtt soll es leyden? das nit, das nit.

Der unzeitige Paukenschlag.

Humoreske nach H. W. bearbeitet von Pößinger.



Taktfest war der Mann, das mußte man ihm lassen. Er war Sänger, sang falsch, aber taktfest; er war Geiger, kratzte erbärmlich, aber taktfest; er war Stadtzinkenist, blies wie ein Dämon, aber taktfest. Gott, was war er nicht Alles! Von Haus aus ein ehrsamer, aber leider musiktoller Riemermeister, hatte er so lange in allen Gesangvereinen und Dilettanten-Orchestern der kleinen Stadt X. den Genialen gespielt, bis ihm sein Handwerk verleidet und er eines schlimmen Morgens vom Leder zur Kunst überlief. Er ging zum Theater, wo er im Chor Treffliches leistete — der Kirchenchor erfreute sich schon längst seines Basses — und da ihm die Oper so gut anschlug, so versuchte er sich auch im Schauspiel. Leider hinderte sein unüberwindbar schwäbischer Dialekt unsern Helden, auch im Drama durchzudringen. Er debütirte in einem alten Ritterstück und hatte in einem Momente stürmischer Aufregung auf die Scene zu stürzen, sieben Worte im Munde, weiter nichts: „Herr, die Burg ist zum Kampfe gerüstet". Das Hereinstürzen gelang ihm vorzüglich, weniger gut das stürmische Stichwort. Der Theater-Direktor, ein ungebildeter, mißrathener Comödiant, bestand beispielsweise darauf, daß er bei „Herr" noch einige „r" zugebe, auch die „Burch" sage, nicht die „Burg", und der Künstler fand dieß ganz in der Ordnung, obwohl er sich die Schwierigkeit dieser feinern Aussprache nicht verhehlen konnte. Am Tage der Aufführung stürzte er auf die Bühne — vorzüglich, wie gesagt — und brüllte mit welterschütterndem Basse:

„Herrrr, die Burch . . . ."

Wer nun aber zu beurtheilen weiß, wie entsetzlich, ja ungeheuerlich ein solcher Laut für eine Schwabenkehle ist, der wird auch begreifen, warum der arme Debütant plötzlich stockte, als wäre ihm der Hals zugeschnürt und er über seine eigne Kühnheit auf den Tod erschrack. Aber taktfest war der Mann, das mußte man ihm lassen. Ein Anderer hätte Unsinn gesprochen, ihn verließ die Geistesgegenwart kaum für die Dauer einer Kunstpause. Das Hochdeutsche versagte ihm, so hielt er sich denn an sein getreues Schwäbisch und brüllte tapfer das Ende seiner Rolle:

„. . . . ischt zum Kampfe gerischtet!"

Damit war sein Talent für das recitirende Schauspiel keineswegs verloren, man verwerthete es vielmehr auch fernerhin in ziemlich umfangreichen, wenn auch stummen Rollen.

Hanns Taktfescht, dieß war sein Spitzname, schwieg mit einer Würde und Hoheit, die man dem vormaligen Riemer gar nicht zugetraut hätte, und wenn man in einem Stücke königliche Majestät brauchte, aber stumme, oder ritterlicher Energie bedurfte, aber stummer, so traf Niemand so zuverlässig das Richtige, als eben Hanns Taktfescht.

Uebrigens glänzte er nicht bloß auf der Bühne, sondern auch hinter derselben. In seiner zarten Jugend, ehe er sich für den Beruf eines Riemers entschieden, fühlte dieser sonderbare Mensch einen Hang zur Frisirkunst und verbrachte auch ein volles

Lehrjahr bei dem ersten Haarkräusler seiner Vaterstadt; es hieß sogar, daß er auch späterhin diese Kunst, neben hundert andern Steckenpferden, im Stillen gepflegt habe. Dieß sollte ihm jetzt zu Gute kommen. Als in X. der Theaterfriseur starb, meldete sich zu Aller Erstaunen unser Held während der Sedisvacanz und wurde auch nach einem glänzenden Examen, das er an den Köpfen einiger Choristinen abgelegt hatte, in aller Form als Nachfolger des Hingeschiedenen eingesetzt.

Die besten Dienste leistete er aber im Orchester des kleinen Theaters. Er spielte hin und wieder die Bratsche, blies heute die Posaune, übermorgen den Bombardon, und erholte sich von diesen Instrumenten gröberen Schloges ab und zu mit etwas Triangel. Es läßt sich gar nicht aufzählen, zu was er Allem benutzt wurde. Die Summe seiner Eigenschaften war nicht zu berechnen; er glich dem Panchrestos des griechischen Theaters, dem zu Allem Tauglichen. Riemer, Sänger, Schauspieler, Geiger, Posaunist, Friseur — dieß Alles in Einer Person, dieß Alles taktfest! Taktfest zu sein, war sein Ehrgeiz, sein Stolz, vielleicht seine Unsterblichkeit. Wo bei andern Menschen das Herz schlägt, pickte bei ihm ein Metronom; statt der Gliedmassen hatte er Taktstöcke am Leibe. Paul Butzig — so hieß er mit seinem ehrlichen Namen, den er nun aus begreiflicher Künstler-Eitelkeit zur Hälfte italienisirt hatte — Paolo Butzig war die absolute Verläßlichkeit; er war eigentlich gar kein Mensch, sondern eine Uhr.

Als ich ihn kennen lernte, war er nicht mehr jung und schon etwas beleibt, was ihm aber in den ihm anvertrauten Repräsentations-Figuren nur nützen konnte, denn sein Fett hatte im Nothfalle Noblesse, seine Gesichtszüge waren breit, etwas blöd außerhalb der Bühne, bedeutend auf derselben; das Gesicht selbst machte namhafte Ersparnisse an Schminke, es war vom Kinn bis zum Scheitel glühend roth, seine Nase blitzte durch die dunkeln Theaterräume wie ein Leuchtthurm, und wenn er sang oder gar Posaune blies, flammte das ganze Antlitz wie ein Nordlicht — eine Naturerscheinung, welche mit den glänzend schwarzen Haaren prächtig contrastirte. Letztere pflegte er auf den Knieen zu kräuseln, natürlich nur im stillen Kämmerlein. Alles in Allem war er bei aller Kunstbegeisterung keine künstlerische Erscheinung und hatte sogar manchmal philisterhafte Momente, trank gern ein gutes Glas Bier, erzählte dabei von seiner Jugend, „als er noch beim Leder war“, war in keiner Weise leichtsinnig, lebte zufrieden und ging in Glück und Ordnung seinem hundertfältigen Berufe nach.

Da traf ihn eines Tages sein Schicksal in der Gestalt des Theater-Capellmeisters an.

„Paul Butzig“, sagte der junge Maestro.

„Paolo, wenn ich bitten darf“.

„Paolo Butzig, Sie müssen mir einen Gefallen thun. Von meiner neuen Oper, „Der Besuv“, haben Sie ja wohl gehört. Ich habe darin einen höchst wichtigen Paukenschlag componirt, den ich nicht dem nächsten Besten anvertrauen kann, sondern in guten Händen wissen muß. Paolo, Sie sind der Mann dafür, Hanns Taktfescht muß die große Pauke übernehmen, man exponirt nur gute Musiker auf diesen Posten“.

Paul Butzig schmunzelte.

„Ich weiß es“, sagte er, „es wäre auch nicht das erschtemal, daß ich zur Pauke komme, die Pauke kennt mich, unter Ihrem Vorgänger habe ich sie oft genug gespielt . . . ja, ja, ich bin ein altes Haus, schon fünf Capellmeischter sind unter mir gefallen“.

Daß Butzig den Wunsch des Maestro zu erfüllen versprach, war selbstverständlich.

Die Pauke oder große Trommel ist ein rohes, vorlautes Jahrmarkts-Instrument, kann aber, wie dieß Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre mit vortrefflichen Worten auseinandersetzt, veredelt werden, wenn die richtige Hand den Schlegel führt. Butzig war der Mann, das Instrument zu veredeln. Gefühl, Empfindung gilt hier gar nichts, Takt Alles, und taktfest war der Mann, das mußte man ihm lassen. „Der Besuv“ wurde aufgeführt, und Paolo übernahm den Paukenschlag. Derselbe schmückte den III. Akt, gleichsam als Peripetie der Tragödie Ein Schauer überlief die Zuhörer, als im Finale der berühmte Vulcan zu rumoren begann, im Orchester zuerst ein dumpfes Donnerwetter anhub und mit jedem Takte lauter grollte, um zuletzt in einem bis dahin unerhörten, gewaltigen, tragischen Paukenschlage zu verenden.

„Die große Trommel kann uns eine Vorstellung geben von jenem befremdlichen und schreckensvollen Gräusch, welches die großen Naturumwälzungen zu begleiten pflegt“, sagt Berlioz und Butzig bewies es. Er fühlte auch den Werth seiner Leistung, und wenn Jemand die große Wirkung jener musikalischen Eruption zu umständlich lobte, sagte er, zugleich zustimmend und abwehrend:

„Es liegt im Paukenschlag“.

Eines wurmte ihn aber und verbitterte ihm den Erfolg, der Umstand nämlich, daß in seiner Partie eine Unzahl von Pausen und nur eine einzige Note verzeichnet war. Während einer langen Oper mit einem vereinzelten, wenn auch sehr wichtigen Paukenschlag sich begnügen zu müssen, ist für einen strebsamen Musiker eine harte Entbehrung, und da „der Besuv“ sehr gefallen hatte und sehr oft hintereinander gegeben wurde, so wurde Butzig schier etwas schwermüthig, und die Schwermuth verleitete ihn unvermerkt, das Maß seines täglichen Trunkes zu verstärken.

Namentlich ärgerte ihn das viele Pausenzählen. Er war freilich kein ängstlicher Notenfuchser, der mit peinlicher Gewissenhaftigkeit seine Pausen leise vor sich hinzählt: 1, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 3 u. s. w., er sah auch fast gar nicht in seine Stimme, in der er manche Eselsbrücke und sonstige Erleichterung gefunden hätte, sondern er verließ sich auf den Metronom in seinem Innern. Näherte sich die Zeit des Paukenschlages, so kam etwas Geheimnißvolles über ihn, sein Blut begann zu prickeln und zu sieden, im kritischen Augenblick zuckte es ihm electrisch in den Arm und der Paukenschlag ging sozusagen von selber los. Wie oft hätte das nicht sonderlich gut geschulte Orchester umgeworfen, wäre nicht Hanns Taktfescht zu rechter Zeit mit seinem Schlegel drein gefahren! Aber dreizehn hundert und sieben und zwanzig Pausen bis zu diesem siegreichen, ach! so schnell verrauschten Augenblick, das war ein theuer erkaufter Ruhm!

In seinem Schmerze kam Butzig auf den genialen Einfall, die Pausen fortan nicht mehr hinter der Pauke, sondern im Wirthshaus zu verbringen.



Die kleine Gaststube, wo die Orchestermitglieder während der Zwischenakte sich labten, lag hart am Theater; wenn die Andern im Hause nebenan geigten und sangen, war sie voll warmer, traulicher Einsamkeit, und wie geschaffen zum stillen, gedanke vollen Zechen. Hier, wo Butzig seine Pausen abzusitzen pflegte, traf ich ihn das erstemal und war mit dem guten Manne bald bekannt. Er erzählte mir Vieles aus der holden Riemerzeit, und wenn dann bisweilen der Kellner seinen Vortrag unterbrach und auf sein leeres Glas deutete, so sagte er lächelnd:

„Nun ja, noch eines! Es bleiben mir 315 Pausen".

Doch bald darauf fuhr er in die Höhe, das geheimnißvolle Prickeln und Zucken erfaßte ihn, und er stürzte von hinnen, plötzlich, jählings, jenen Gespenstern gleich, die auf den Schlag Eins verschwinden müssen, ob sie auch noch so gut in dieser Welt sich unterhalten. Butzig war ein halbes Wunder, das Taktfeste saß ihm im Blute.

Doch auch er sollte seinem Schicksal nicht entgehen. Seit Kurzem war aus der Hauptstadt nach X. eine junge Primadonna gekommen, die, man weiß nicht warum, an dem alten Paolo ganz besonders Gefallen fand. Signorina Rondelli, wie die Künstlerin hieß, neckte den Alten, wo sie konnte, freute sich an seinem blöden Gesicht, an seinen würdigen Manieren und gab ihm, wenn er böse zu werden anfing, freundliche Backenstreiche, so daß seine Nase vor Entzücken aufleuchtete. Ihre Haare wollte sie keinem Andern anvertrauen und man darf wohl sagen, daß Butzig sein Lebtag keinen Künstlerkopf so gefühlvoll und mit so weicher Empfindung stylisirte, als den der Signorina Rondelli. Arg war es ihm nur, daß bei dieser Operation Zuschauer zugelassen wurden, Offiziere, Barone, Bonvivants, überhaupt Leute jener kleinstädtischen Jeunesse dorée, die ihm ein Gräuel war.

„Der Vesuv" stand längst nicht mehr im Repertoire, sollte jedoch eines Tages zum Benefice des Capellmeisters wieder aufgeführt werden, und die Rondelli ließ sich herbei, eine kleinere, aber schwierige Coloratur-Partie, die erst ganz am Ende des dritten Actes vorkam, zu übernehmen. Der Paukenschlag blieb natürlich Butzig vorbehalten. Aber wer wird die Signorina frisiren, wenn Butzig an der Pauke steht? Und wer wird die Pauke schlagen, wenn Butzig die Signorina frisirt? Das war das scheinbar unausweichbare Doppel-Fragezeichen, das mit Einemmal in das Leben des Mannes hineingriff. Man stritt sich um Butzig. Der Capellmeister wollte ihn für seinen Paukenschlag, die Signorina für ihre falschen Haare. Ein ernstlicher Conflikt wäre ausgebrochen, hätte nicht Butzig selber vermittelt.

Zum Maestro sagte er in seinem Messing-Schwäbisch: „Ich habe 1327 Pausen, Herr Capellmeischter!"

Und zur Sängerin:

„Signorina, Paolo frisirt Sie!"—

Man war mitten im III. Akt; der Vesuv rauchte bereits. Im Ankleidezimmer der Signorina befand sich Butzig in voller künstlerischer Thätigkeit; seine Hände strichen fiebernd durch das Gewirr von falschen Flechten und Locken und der anmuthige Bau gedieh sichtbar seiner Vollendung entgegen. Aus dem Munde des Trefflichen hörte man nichts, als von Zeit zu Zeit eine halblaut hingemurmelte Ziffer: „400 . . . 450 . . . 499 . . ."

Aber die Primadonna lachte und scherzte mit einem jungen Elegant, was den Alten schrecklich ärgerte.

Sängerin: „Sie thun mir weh, Butzig!"

Butzig: „Pardon, Signorina . . . 530 . . . 580 . . . 600."

Elegant: „Geben Sie doch Acht, Sie ungeschickter Mensch!"

Butzig: „Mein Herr, Sie sind ein Flegel . . . 610 . . . 640 . . . 710 . . . 20 . . . 30 . . ."

Sängerin: „Oh . . oh . . Butzig, was haben Sie denn heute?"

Butzig: „Nichts . . gar nichts . . . 780 . . . 850 . . ."

Elegant: Sie wollen ein Friseur sein?"

Butzig: „Geben Sie nur Acht, daß ich Ihnen nicht den Kopf putze! . . . 899 . . . 910 . . . 20 . . . 30 . . . So mein Fräulein, Ihr Kopf ist fertig; ich muß jetzt auf's Theater".

Sängerin: Ach lieber Butzig, wollen Sie mir doch noch diesen Zopf besser ansetzen!"

Butzig kann nicht widerstehen, er thut's und keucht nur manchmal wie geistesabwesend eine Ziffer hervor . . . 1100 . . . 50 . . 1200 . . . Das alte Zucken und Prickeln kommt über ihn, vergebens; er fingert noch an dem Haarputz herum . . . 1250 . . . 1275 . . . er ringelt noch mit zitterndem Kamme ein Schmachtlöckchen . . 1300 . . . er brennt noch eine Locke . . . 1310 . . . 1320 . . . plötzlich stürzt er, von einer unsichtbaren Gewalt erfaßt, mit einem gellenden Schrei zur Thür hinaus: „1327!" — —

Der Vesuv rauchte indeß immer stärker. Im Orchester hatte das dumpfe Wetter zu grollen und zu rollen begonnen. Ein riesiges Crescendo riß Alles mit sich fort. Die Violinen spieen Feuer, die Flöten- und Clarinettenläufe züngelten flammenartig durch die Luft, die Contrabässe heulten den furchtbaren Kratersturm. Und das Alles steigerte sich immer schöner und entsetzlicher; und der junge Maestro arbeitete inmitten des Tongewirbels wie ein Gott, mit weiten, heftigen Armbewegungen . . . es war herrlich anzuschauen, wie sein Taktstab ausgriff und dem fortstürmenden Orchester den Weg wies . . . . jetzt schien sich sein ganzer Oberkörper zu heben . . . jetzt nahte der kritische Moment . . . der Paroxysmus des entfesselten Orkans . . . der Paukenschlag. Jedem andern Paukenschläger hätte er zu rechter Zeit ein Zeichen gegeben, aber nach Butzig schaute sich der Maestro nicht einmal um, um Butzig brauchte er sich nicht zu kümmern, auf Butzig konnte er bauen wie auf sich selbst, denn taktfest war der Mann, das mußte man ihm lassen. Drauf ihr Geigen, vorwärts ihr Clarinetten, blast ihr Posaunen und Trompeten! . . . 1325 . . . 1326 , . . 1327 . . . und . . .

Was soll das heißen? . . . keine Pauke? . . . kein Butzig? . . . Dem Capellmeister flimmert es blau und grün vor den Augen, dem Orchester wird es ich weiß nicht wie, er fühlt eine unendliche, sinnverwirrende Leere und wäre aus Rand und Band gekommen, wenn nicht der Maestro alsbald seine Fassung wiedergefunden und das orkanartige Allegro glücklich in die sanfte Preghiere, ein zartes, rührendes Larghetto, hinübergeleitet hätte.

Das Unglück war im Grunde nicht so groß, als es im Augenblick schien, der Paukenschlag allerdings sehr wichtig, aber doch nur ein Paukenschlag und darum ein schwerer und unersetzlicher, aber kein Alles zerstörender Verlust. Das Larghetto ließ sich um so besser an: der Chor pianissimo, die Saiteninstrumente con sordini, die Flöten und Hörner leise dazwischenhauchend. Es ging vortrefflich. Da plötzlich — war denn heute die Hölle los? — plötzlich erscholl an ganz widersinniger Stelle ein ganz barbarischer, Alles übertönender Laut: Bum!

Der Ton wirkte fürchterlich wie ein elementares Ereigniß. Die Solisten verfielen in Lachkrämpfe, die Choristen schauten betäubt dahin und dorthin, das Orchester wendete sich um, den Missethäter zu erspähen, das Publikum schaute ganz erschreckt darein, als hätte der Blitz darunter geschlagen, der Akt endete in gräulicher Unordnung.

Man kann sich denken, wie sie über den armen Butzig herfielen: Hätte er doch, nachdem er das Einsetzen versäumt, den Paukenschlegel in Ruhe gelassen! Aber der Paukenschlag saß ihm in den Gliedern, er hatte ihn abzugeben und er wollte ihn abgeben, wäre es auch um den Preis seines Lebens, und so war er, seiner Verspätung wohl bewußt, aber einem Dämon gehorchend, in's Orchester gestürzt, hatte den Paukenschlegel ergriffen und mit Einem Schlage nicht bloß ein Finale, einen Akt, eine Oper, nein, seinen eigenen Ruf, den Stolz seines Lebens, sich selber vernichtet. Sein Ansehen blieb für immer erloschen. Nur noch zum Hohne hieß man ihn ferner Hanns Taktfehlt. Oper und Schauspiel mußte er meiden und bloß der Verwendung der Signorina verdankte er es, daß er wenigstens das Amt eines Theaterfriseurs behielt. Es war ein verhängnißvoller Paukenschlag gewesen!

Das innere Auge.

M. G. Saphir.

Der Schöpfer sprach: „Es werde Licht!“ Da schossen
Gestirn' und Mond und Sonn' aus dunklen Tiefen,
Entriegelt ward und plötzlich aufgeschlossen
Das Reich der Strahlen die im Chaos schliefen;
Die bunten Farben wurden ausgegossen,
Der Welt des Lichtes Dasein zu verbriefen,
Bis in den Mittelpunkt vom Erdendunkel
Zog ein das Licht als Demant und Karfunkel.

Und zu dem Quell des Lichtes kam gezogen,
Was alles sich bewegt auf diesem Runde,
Um einen Tropfen nur aus diesen Wogen
Zu schöpfen für die kurze Daseinsstunde.
Und Gott der Herr, der Jeglichen gewogen,
Der sprach aus ewig liebevollem Munde:
„Ihr Menschen, Steine, Wolken, Lüfte, Pflanzen,
Nehmt hin das Licht in Theilen und im Ganzen!“

Den ersten Tropfen aus des Lichtes Eimer
Nahm jubelnd hin für sich die Morgenröthe,
Daß sie das luft'ge Reich der Morgenträumer,
Der Dichter, mit dem Farbenstab betrete.
Der Abend kam sodann, der Bergumsäumer,
Und holte Gold für seine Bergtapete.
Dann kam der Mond und schöpfte aus der Lichtcisterne
Das matte Licht für seine Blendlaterne.

Der Frühling kömmt und schöpft sich grünes Feuer
Für seinen Erdenteppich schnell, und tausend Farben.
Der Sommer kömmt um Licht wie Gold, zur Steuer
Für's unermeßne Reich der vollen Garben.
Der Herbst auch holet sich, als Kraftverleiher,
Den Balsam in der Trauben offne Narben.
Der Winter selbst, er schöpft sich Silberblicke,
Daß er der Erde Sterbekleid mit sticke.

Die Pflanzen holen Licht in ihren Düten,
Die Blumen Licht in ihrem Atlaskleide;
In ihren Kelchen holen Licht die Blüthen,
Sein Becherchen füllt Röslein auf der Haide;
Ein Tröpflein Licht holt sich in kleinen Hüten
So Fingerhut als Eisenhut, voll Freude,
Das Veilchen selbst, bescheidentlich im Grase,
Füllt sich mit blauem Licht die kleine Vase.

Dann kommt das Reich der Edelstein' gegangen,
Zu holen Licht in felsenfesten Schalen.
Die Wolken eilen, Licht auch zu empfangen,
Damit sie rund den Regenbogen malen.
Dann nahen sich die schönen Feuerwangen
Und wählten aus des Lichtes zart'ste Strahlen,
Zu Weihefarben zweier edlen Triebe:
Zum Roth der Scham und zu dem Roth der Liebe.

Zuletzt naht sich ein kleines zartes Wesen,
Ein wundersam' Geweb' der Zauberschätze,
Das Aug', für das zum Guten und zum Bösen
Des Menschen Sinn gestrickt hat seine Netze.
Das kleine Ding, es soll das Reich verwesen
Des Lichts und alle seine Reichsgesetze,
Daß es verwahre unter festem Siegel
Des Lichtreichs Apfel und sein gold'nes Siegel.

Des Lichtes Reichsstab auch, zum Ring gebogen,
Ist aufbewahrt in seiner kleinen Zelle;
Das ganze Weltall und des Himmels Bogen
Zieh'n ein demüthig über seine Schwelle;
Der Strahl, den er als Tropfen eingesogen,
Er strömt als Meer zurück mit Sturmes Schnelle,
Das Licht, das ihm die Sonne schickt hernieder,
Vergelten seine Sterne zehnfach wieder!

(Musik.)

Drum preise vor Allen
Das Licht und die Sonne,
Wem immer gefallen
Das Loos und die Wonne:
Daß ihm das göttliche „Werde“
Das Auge gelichtet,
Daß froh er kann schauen
Den Himmel, den blauen,
Die blumige Erde,
Die bräutliche Erde,
Wenn sich der Bräut'gam Frühling ihr nahet
Und sie mit Liebe umfahet,
An Busen sie drücket,
Mit Blumen sie schmücket,

Mit Strahlen umgürtet,
Mit Früchten bewirthet!

Drum preise vor Allen,
Das Licht und die Sonne,
Wem immer gefallen
Das Loos und die Wonne;
Daß froh er kann sehen
Die Tiefen, die Höhen,
Voll Schatten, voll Dunkel,
Voll Licht und Gefunkel,
Die Wolken, die eilenden,
Den Blitz, den zertheilenden
Und all' das Farbengewimmel
Auf Erden, in Lüften, am Himmel!

(Musik.)

Doch daß nimmer auch murrte und klagte
Der, dem der Himmel versagte
Das Licht des Auges, das Sehen,
Den Quell der Sünde, den Quell der Wehen!
Nicht soll er bangen, nicht soll er zagen,
Nicht soll er zweifeln, nicht frevelnd fragen:
„Warum mir g'rade verriegelt die Pforte, die prächtige?
Warum mir g'rade versiegelt der Brief der allmächt'ge,
Mit seinen Bilderblättern, mit seinen Farbenlettern?
Warum mir g'rade die Rinde,
Die starre, die nächt'ge,
Die eiserne Binde,
Aus Nacht, um den Bronnen
Des Lichts und der Sonnen?"

Denn 's ist eine gefährliche Gabe, die Gabe des Sehens,
Sie ist der sprudelnde Born des Uebelgeschehens,
Der Quell der Verführung, die Amme der Sünde,
Der Wollust Gefährte, Erwecker der Sinne,
Erzieher der Habsucht, Vergifter der Minne,
Der Lehrer des Neides, der Begierden Veriechter,
Der Anwalt des Scheins und des Kernes Verächter!

Wem da ist das Licht genommen,
Wem da ist der Blick geblendet,
An das inn're Aug' sich wendet;
Denn das inn're Auge malt
Eine Welt, die reiner strahlt.
Blumen, die bei stillem Lieben
Innen still das Herz getrieben,
Hat kein Strahl je aufgerieben;
Blüthen, die im Herzen hangen,
An dem Hauch der Seele aufgegangen,
Wird kein Sturm vom Zweige streifen,
Eh' zu gold'ner Frucht sie reifen;
Farben, Bilder, die inwendig
An den dunklen Wänden malt lebendig
Phantasie, sie ganz allein nur sind beständig.
Nur das Bild, das wir entwerfen,
Wenn das inn're Aug' wir schärfen,
Von den Wesen, die uns theuer,
Steht in Idealesschleier,
Wie's kein sterblich Aug' je sah,
In dem Schmelz und in dem Feuer
Makelloser Schönheit da!
Und ein anderes Reich wird ausgegossen
Von den Augen, die dem Licht verschlossen,
Eine Welt voll Blumen und Gestalten,
Die nie welken, nie veralten,
Diese Welt, sie heißt: Musik,
Und die ihr dienenden Geister
Sind des inn'ren Auges Sprach- und Zeichenmeister!

D'rum soll Musik dem Worte sich verbinden,
Euch vorzuführen aus der lichtversagten Schaar
Ein Paar, voll Willens, selbst Euch zu entzünden
Des Dankes Opfer auf der Milde Hochaltar.
Es wird das inn're Auge dieser Blinden
In Euren Herzen einen reichen Schatz gewahr.
Es kann den Schatz mit Dankes Blick nicht heben,
Und wünscht, den Blick im Ton Euch kund zu geben.

An der böhmischen Landes-Grenze lebte ein Chorregent, der seinen Landespatron im Mai alljährlich mit Oktav zu besingen hatte. Dazu hatte er ein eigenes Votivlied mit entsprechendem Texte componirt, das als Einlage oder auch Offertorium benützt und vom Volke gerne gehört ward. Diese Composition lautete also:



Nun hatte aber mit diesem Lieblingslied der böhmische Tonkünstler seinen ganzen Spezialreichthum, und war zu bequem, für andere Feste ein anderes Lied zu beschaffen. Traf nun ein anderer Festtag, so wurde das Lied nur travestirt: z. B. „heiliger Michaëlis . . . der du hast müaß'n dein Leben einbüaß'n im Moldaufluß — oder sogar bei weiblichen Heiligen: heilige Catharinus (des Reimes wegen zu Moldaufluß). Das Lied wurde immer wieder gern gehört.

Der sel. Pfarrer . . . hat mir oft von einem Chorregenten erzählt, der ein, jedesmal extra bezahltes Lied, welches nach der Wandlung bestellt war, bei dem Tode eines Jünglings oder noch rührender einer zarten Jungfrau vorzutragen hatte. Es war als Dialog gehalten und lautete wie folgt:

a) Der Tod (Recitativo) verlangt das junge Leben.

b) Jungfrau (flehend):
Das ist doch eine harte Plage;
O schenke nur noch einige Tage.

a) Der Tod nach jeder Bitte, die sich wiederholt:
„Das geht bei mir nicht an,
„Ich kenne kein Purdan (Pardon)."

Das Lied ward mit vielen Thränen der Hinterbliebenen begleitet und gerne gehört.

Des Herrn Chorregenten Geigerle Mienenspiel.



Kyrie........



Gloria........





..........patrem omnipoten....

confusio



Benedictus........



......pacem

Des Herrn Chorregenten Geigerle Pedalsprache.



Kyrie ......



Gloria ......



..... patrem omnip....



Confiteor (confusio !)....



benedictus ......



.... pacem ...

Im Cic. Kal. für 1879, S. 79, 1. Spalte, 18 Zeilen von unten, ist eine Anekdote abgedruckt worden, die mit einer Illustration versehen, erst für 1880 bestimmt war. Man verzeihe die Wiederholung des Textes zu nachstehendem Bilde, das die Red. dem Stifte des H. Domänenrathes Baron v. Aufseß verdankt.



Itzig: „Hob ich mer gekaaft das Klavier in die franzesche Abthailung von der Weltausstellung vor 3000 Gülden, und wie hot darauf gespielt eppes a Ve tuos, hat es geklungen so rain: seit ich es hob im Haus und so oft spielt darauf maine Sarah, is a jeder Ton falsch. Haist a Schwindel!

Originell ist ohne Zweifel die Kritik, welche die Sängerin Fräulein von Murska in der Stadt Praihear in Louisiana über sich ergehen lassen mußte. Ein dortiges Blatt schrieb: „Ihre Stimme ist wundervoll. Dieselbe läuft die ganze Tonleiter auf und ab mit der Gewandtheit einer wohlerfahrenen Katze, die ein Hausdach hinauf- und hinabeilt. Bei ihrem Gesange erhitzt sich das Blut der Zuhörer in einem Augenblick auf 212 Grad Fahrenheit, um im nächsten Moment unter den Nullpunkt zu sinken, so daß man den Schauer bis in die Knochen fühlt.“

In einer kleinen Provinzialstadt sollte in einem Stücke gesagt werden: „Herr Hauptmann, es wird zum Füttern geblasen.“ Da aber keine Trompeter aufzutreiben waren, so ließ der geistreiche Regisseur das Signal durch die Violinen markiren. „Herr Hauptmann, rief der Darsteller der obigen Meldung, es wird zum Füttern gegeigt.“

Das „Saalfelder Kreisblatt“ enthält folgende drollige Ehrenerklärung. „Meine angeblich gethane Beleidigung, die ich beim Nahen einer Schafheerde gesagt haben soll: „Jetzt kommt der Schmiedfelder Gesangverein,“ nehme ich hiermit zurück. Wallendorf, 2. Dez. 1878. Adolph Kohl.“

Der ächte deutsche Humor.

Wenn ein Deutscher recht lustig ist, singt er:
„Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin."
Wenn er in der Einsamkeit und traurig ist:
„Wir sitzen so fröhlich beisammen."
Wenn er auf einer Fußwanderung marschirt:
„Im tiefen Keller sitz ich hier."
Wenn er mitten in kohlschwarzer Nacht eine Serenade singt:
„Ihr Freunde seht wie herrlich strahlt der Morgen."
Wenn er im Arrest sitzt:
„Ich bin ein freier Mann und singe."
Wenn seine Kinder um Brod rufen:
„Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein."
Wenn ihm vor Zahnschmerz in der Nacht kein Schlummer in die Augen kommt:
„Ungeheure Heiterkeit ist meines Lebens Regel."
Wenn ihn der Nachtwächter beim Kragen packt;
„Mich ergreift, ich weiß nicht wie, himmlisches Behagen."
Wenn er die weinenden Kinder in Schlaf wiegt:
„Singe, wem Gesang gegeben."
Wenn die Sonne aufgeht:
„Guter Mond, du gehst so stille durch die Abendwolken hin."

Die beiden Preisräthsel und das Bilder-Rebus im Cäcilien-Kalender 1879

haben 16 Lösungsversuche hervorgerufen, von denen kein einziger die drei Probleme ganz richtig und genau beantwortet hat.

Ad 1 war zu erwidern: „Die Violine hat **ein g**, der Baum hat **Zweige.**

Ad 2. Zur Ausführung eines sanften Duo wähle man die Register: Gambabass und Flautdiscant.

Das Bilderrebus war in folgenden Sätzen richtig gelöst: „Aus was bestehen die Grundprincipien des Gesanges?" Die reinste Intonation, Gleichheit der Stimme in allen Lagen, dialektfreie Aussprache, natürlicher Anstand ohne Grimmasse und tiefes Gefühl im Vortrage, bilden des Gesanges Fundament."

Da übrigens zwei der verehrten Herrn Einsender von Lösungsversuchen die beiden Fragen richtig beantwortet und das Bilderrebus mit Ausnahme eines unwesentlichen Wortes entziffert haben, so hat die Red. des Cäcilienkalenders am 3. Okt. unter den 50 Preisen durch das Loos entscheiden lassen und die gezogenen Nr. 14 an Hochw. H. Jos. Groiß, Pfarrer in Aschholtshausen (Niederbayern), Nr. 5 Hochw. H. Kaplan Schönwiese in Liebenau (Schlesien), kostenfrei übersendet.

Vielleicht versuchen einige Hundert Abnehmer des Cäcilienkalenders für 1880 ihren Scharfsinn mit gutem Erfolge an umstehenden beiden Bilderrebus, für deren Lösung die Red. des C. K. **einen** werthvollen Preis festsetzt:

Ein amerikanisches Harmonium

von Peloubet & Pelton in New-York. (Werth 200 Mark.)

und zwar unter nachstehenden Bedingungen:

1) Die beiden Preisrebus müßen richtig gelöst bis 1. Mai 1880 an den Redacteur des C. K. eingesendet werden.

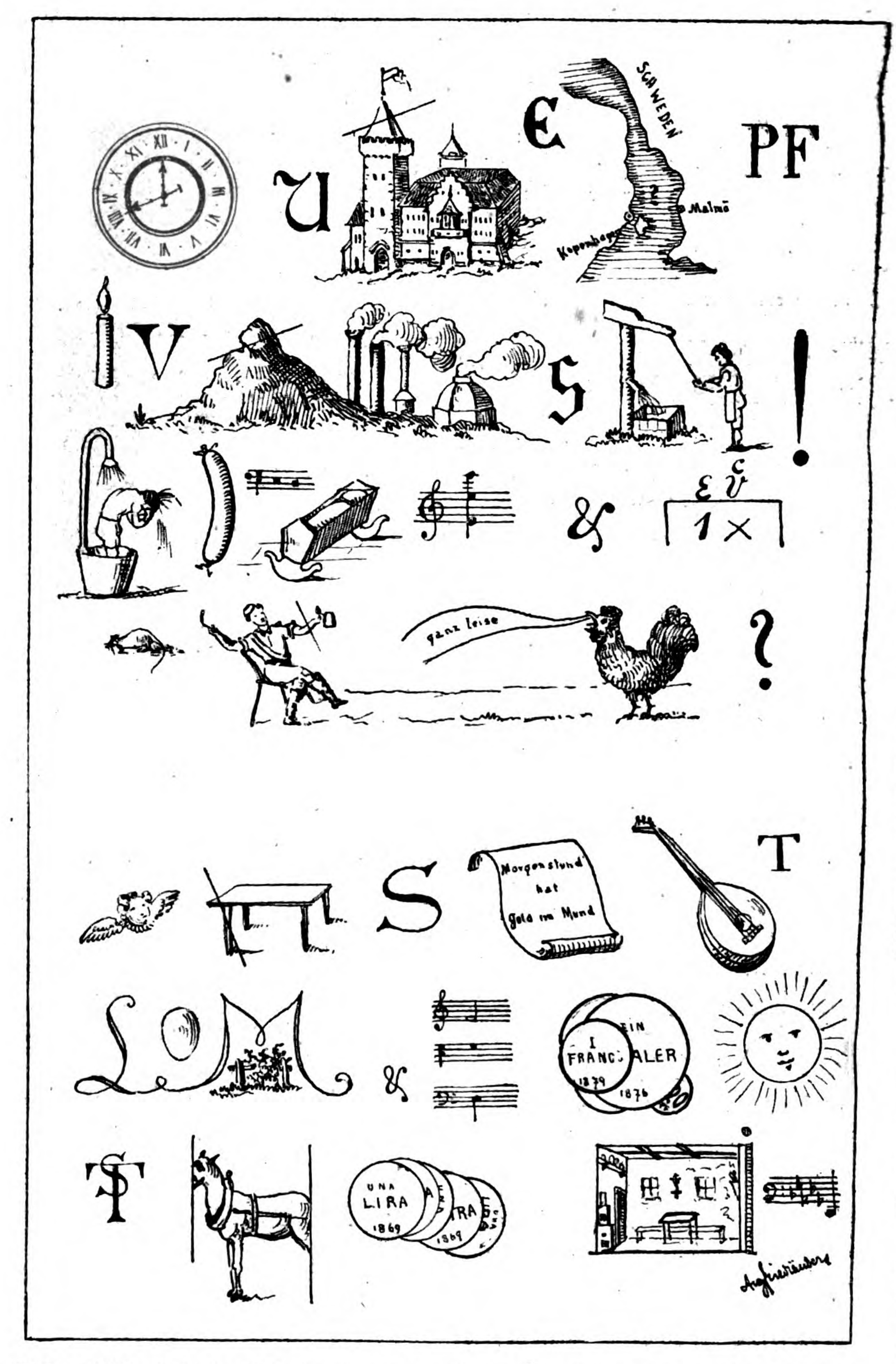
2) Nur solche richtige Auflösungen werden berücksichtigt, welche auf dem am Ende dieses Kalenders abgedruckten Formulare stehen, das abgeschnitten und franco, unter Couvert eingeschickt werden muß.

3) Am 15. Mai 1880 wird die Verloosung des Harmoniums für Einen unter den Preisconcurrenten in der Weise abgehalten, daß der zuerst gezogene Name als Gewinner gilt. Die übrigen Namen sollen im C. K. für 1881 abgedruckt werden.

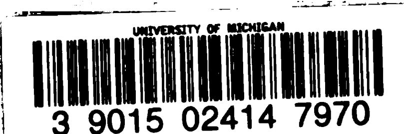




Preis-Rebus.



Zinkographische Fehler im 2.n Rebus. & gehört zwischen das 2. und 3. Notensystem; der **F**-Schlüßel am Schluße muß auf der 4. Linie stehen.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02414 7970


Generated on 2019-11-02 22:56 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024147970
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



